

سنگری شاخه



عنبر بهراچی

سنسکرت شاعری

عنبر بہرائچی

جملہ حقوق بحق مصنف محفوظ ہیں

Sanskrit Shairi

By: **Ambar Bahraichi**

نام کتاب	:	سنسکرت شاعری
شاعر	:	عنبر بھرائچی
پتہ	:	غزل آشرم، 590، نزد SGPGI، پوسٹ آفس SGPGI رائے بریلی روڈ، لکھنؤ۔ 226014
سرورق	:	عارف ایوبی
تعداد	:	تین سو
سال اشاعت	:	۲۰۰۹
کمپوزنگ	:	امام الدین خان، لکھنؤ۔ پہچان پبلی کیشنز، الہ آباد
طابع	:	کیشو آفسیٹ پریس، الہ آباد
قیمت	:	Rs. 250/-

زیر اہتمام:

پہچان پبلی کیشنز، ۱۔ برن تلہ، الہ آباد۔ 211003

Mobile: 09305981574

Phone: 0532-2260225

ملنے کے پتے:

۱۔ غزل آشرم، 590۔ نزد SGPGI، پوسٹ آفس SGPGI

رائے بریلی روڈ، لکھنؤ۔ 226014

۲۔ پہچان پبلی کیشنز، ۱۔ برن تلہ، الہ آباد۔ 211003

۳۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس، شمشاد مارکیٹ، علی گڑھ۔ 202002

انتساب

اپنے مرحوم چچا مشتاق احمد صاحب

کی

جفا کشی اور مظلومیت

کے نام

مصنف کی دیگر تصانیف

☆	اقبال ایک ادھمین	(ہندی مضامین کا مجموعہ)
☆	ہا ہنشکر من	(تخلیقی رزمیہ)
☆	دوب	(غزلوں اور نظموں کا مجموعہ)
☆	سوکھی شہنی پر ہریل	(نظموں کا مجموعہ)
☆	لم یات نظیرک فی نظر	(تخلیقی رزمیہ)
☆	سنسکرت شعریات	(تحقیق و تنقید)
☆	خالی سیپیوں کا اضطراب	(غزلوں کا مجموعہ)
☆	سنسکرت بوطیقا چند جہات	(تحقیق و تنقید)
☆	گمنام جزیروں کی تمکنت	(نظموں کا مجموعہ)
☆	سوکھی شہنی پر ہریل	(نظموں کا مجموعہ) دیوناگری رسم الخط میں
☆	آخندوردھن اور ان کی شعریات	راج کمل پرکاشن، نئی دہلی
☆		(تحقیق و تنقید)

زیر اشاعت

☆	روپ انوپ	(اختیہ مجموعہ)
☆	سواپنکھی مٹیوں کی سوندھی گمک	(نظموں کا مجموعہ)

فہرس

- ۱۔ دیباچہ ۷
- ۲۔ سنسکرت شاعری کا پس منظر اور اس کے محرکات ۵۲
- ۳۔ شاعر کی تعلیم و تربیت: آچار یہ راج شیکھر کے افکار ۶۳
- ۴۔ سنسکرت شاعری میں تصور حسن ۸۴
- ۵۔ سنسکرت شاعری میں تصور عشق ۱۰۵
- ۶۔ سنسکرت کی رزمیہ شاعری ۱۳۵
- ۷۔ سنسکرت کی بھری شاعری (ڈرامہ) ۱۷۷
- ۸۔ سنسکرت کی نثری شاعری ۲۲۵
- ۹۔ سنسکرت شاعری میں مناظر فطرت ۲۶۰
- ۱۰۔ پراکرت زبان کی لوک شاعری ۲۷۵

دیباچہ

ہندوستان کی سرزمین پر آریوں کی آمد ایک نئے انقلاب کا پیش خیمہ تھی۔ اس کا ٹکراؤ وادی سندھ کی ایک ایسی تہذیب سے ہوا تھا جو شہری تہذیب تھی۔ ظاہر ہے کہ اس تہذیب کی لسانی فتوحات آریوں کے لسانی سرمایہ سے کمتر نہیں تھیں۔ مفتوح قوم کے لسانی اثرات آریوں کی لسانی فکر پر بھی پڑے۔ چوں کہ آریہ ایران، ایشیا مائنر اور ہندوستان کے شمالی اور مغربی حصوں میں پھیل گئے تھے اس لئے لسانی رد و قبول کے سبب آریوں کی زبان میں بھی تغیرات لازمی تھے۔ بہر حال آریوں کی اصل زبان بعد میں ایرانی اور ہندوستانی آریوں کی زبانوں کا سرچشمہ بنی۔ اے۔ بی۔ کیٹھ (A. Berriedale Keith) اس ضمن میں رقم طراز ہیں۔ ۱۔

”ان ہندوستانی زبانوں کے بارے میں قدیم ترین ثبوت رگ وید ہے ویدوں کی رچاؤں کے اس ضخیم مجموعہ کی زبان صاف طور پر مذہبی پیشواؤں یعنی پُروہتوں سے تعلق رکھنے والی اور روایتی ہے۔ اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ قدیم زمانے سے مختلف مقامات کی مختلف علیحدہ علیحدہ جماعتوں میں مقابلے کے جذبات بھرے ہوئے تھے۔ جن سے مذہبی پیشواؤں کی نسل کے ذریعہ ویدی شاعری صیقل ہوتی رہی۔ چند ایسی رچائیں بھی ہیں جن کی تخلیق پنجاب میں ہوئی۔ دوسری رچاؤں یا سوکتوں کی تخلیق اس علاقے میں ہوئی تھی جس کو برہمن تصانیف میں گڑگوں اور پنچالوں کی رہائش گاہ مانا گیا ہے۔۔۔۔۔۔ ان حالات کے سبب یہ فطری امر ہے کہ رگ وید کی زبان میں مختلف مقامی بولیوں کا امتزاج دکھائی دیتا ہے۔ رگ وید کی زبان کے مسلسل ارتقا کا تعاقب، بعد کے ویدی ذیلی مجموعوں اور برہمن تصانیف کے ساتھ ساتھ غیر ویدی سنسکرت تک کیا جاسکتا ہے۔ لیکن یہ ارتقاء ایک مخصوص طرح کا ہے۔ یہ عوامی زبان کا ایسا فطری ارتقا نہیں ہے جو روایتی نش و نما سے غیر متاثر

اور صرف و نحو سے متعلق مطالعہ سے قابو میں نہ رہا ہو۔ ان قبایلوں کی زبان میں جن کے مذہبی پیشواؤں کے ذریعہ رگ ویدی رچاؤں کی تخلیق ہوئی، بلاشبہ لسانی تغیر و تبدل کے سارے فطری اسباب اپنا کام کر رہے تھے۔ اس تبدیلی میں بہت ممکن ہے اور تیزی اس وجہ سے آئی کہ شمال کے قدیم ترین مائندے 'مُنڈا' اور 'دروڑ' قبائل آریوں کے قابو میں آ گئے تھے جس سے عوام میں غیر آریائی عناصر کی لگاتار افزائش ہو رہی تھی لیکن کم سے کم عوام کی اشرافیہ جماعتوں میں زبان کی تبدیلی کے بارے میں مخالفت کا جذبہ کام کر رہا تھا۔ کیوں کہ اس عہد میں بھی ویدی زبان کا لگاتار استعمال ہو رہا تھا اور ویدی ادب کا سنجیدگی کے ساتھ مطالعہ ہو رہا تھا۔ ایک وجہ یہ بھی تھی کہ سنسکرت صرف و نحو کے علماء نے اپنی مخصوص خدمات پیش کی تھیں..... زبان کی فطری زندگی میں توڑ پھوڑ اور بازترتیبی کا سلسلہ برابر چلتا رہتا ہے۔ اظہار کے پرانے سانچے معدوم ہو جاتے ہیں اور نئے سانچے نمودار ہو جاتے ہیں۔ سنسکرت میں صرف و نحو کے ماہرین نے غیر اصولی تجربات کی علیحدگی اور متبادل شکلوں سے اجتناب کی راہ کو تو اپنا لیا اور وہ اس کو معاصر پراکرت زبانوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ دور تک بھی لے گئے لیکن انہوں نے کسی تازہ لفظی شکل کو شاید ہی قبول کیا ہو۔ اس طرح آریوں نے ایک منظم اور خالص زبان کو جنم دیا جو حقیقی معنی میں سنسکرت تھی۔ اکیسواں امر پر بھی روشنی ڈالتے ہیں کہ بعض علماء کا یہ موقف ہے کہ غیر ویدی سنسکرت ایک مصنوعی زبان ہے، جس کو برہمنوں نے ویدی زبان کے تعاون سے اپنی پراکرت زبان کو مقل کر کے بودھوں کے ذریعہ پالی زبان میں ایک خوبصورت ادب کی تخلیق کے رد عمل کی شکل میں نش و نما کی تھی۔ کیتھ کہتے ہیں کہ ہمیں سنسکرت صرف و نحو کے ماہرین کی کوششوں کو اتنی اہمیت نہیں دینا چاہئے کہ ہم بھی اس موقف کی تائید میں سنسکرت کو ایک مصنوعی زبان مان لیں۔ کیتھ مانتے ہیں کہ حقیقت یہ ہے کہ ویدوں، برہمنوں، آرنیکوں (आरण्यकों) اور اُپنشدوں میں ویدی زبان کا سلسلے وار ارتقاء دکھائی پڑتا ہے۔ یہ بھی واضح ہے کہ پاٹرن (पाणिनि) کی زبان، برہمنوں اور قدیم اُپنشدوں کی زبان سے مختلف ہوتے ہوئے بھی اس سے نزدیک ہے۔ کیتھ کہتے ہیں کہ اگر حقیقت میں غور کیا

جائے تو غیر دیدی سنسکرت میں ایسا کوئی نشان بھی نہیں دکھائی دیتا ہے جس سے اسے مصنوعی زبان کا درجہ دیا جاسکے۔

کیچھ آگے چل کر ایک بہت اہم نکتہ اٹھاتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ پاٹرن (پارٹائن) کے زمانے میں اور ان کے بعد کے عہد میں ہندوستان کے معاشرتی حالات کا تجزیہ کرنا بھی بہت ضروری ہے۔ کیچھ کہتے ہیں کہ انگلینڈ میں آج کل بولی جانے والی اور لکھی جانے والی انگریزی زبان کی اقسام میں پیچیدگی اور تنوع موجود ہیں۔ ہندوستان میں ذات، برادری، خاندان اور انسانی جماعتوں کی تفریق تو بہت زیادہ تھی اس لئے لسانی صورت حال اور زیادہ پیچیدہ تھی۔ اور یہ بات بھی روز روشن کی طرح عیاں ہے کہ سنسکرت برہمنی تہذیب کی زبان تھی اور یہ برہمنی تہذیب برابر ارتقا پزیر تھی۔ کیچھ کہتے ہیں کہ حالانکہ برہمنی مذہب کو پانچویں صدی قبل مسیح میں نئے مذاہب کے ساتھ خصوصاً بودھ اور جین مذاہب کے ساتھ مقابلہ کرنا پڑ رہا تھا۔ بودھ تصانیف سے ہی ہمیں برہمنوں کے مذہب کی اہمیت کا ثبوت مل جاتا ہے۔ کیچھ ایک بہت اہم بات کی طرف اشارہ کرتے ہوئے بتاتے ہیں کہ بدھ کے بارے میں جو کچھ کہا گیا ہے اس سے یہ معلوم پڑتا ہے کہ ان کی کوشش برہمن مذہب کی یعنی قدروں کو ختم کرنے کے لئے نہیں تھی۔ ان کی کوشش یہی تھی کہ حقیقی برہمن کی مخصوص خصوصیات کی شکل میں جو مقام، پیدائش کو ملا تھا وہ مقام لیاقت اور عمل کو دلا دیا جائے۔ اور اس طرح برہمن مذہب کی باطنی ساخت کو ہی تبدیل کر دیا جائے۔ معاشرتی مذہبی رسوم اور گھریلو مذہبی رسوم سنسکرت میں ہی ہوتے تھے۔ اور تعلیم برہمنوں کے ہاتھ میں تھی۔ اس طرح یہ صورت حال مسلمانوں کی آمد تک بنی رہی اور ہندوستان کی زبانوں میں سنسکرت کی اہمیت سب سے زیادہ رہی۔ کیچھ کہتے ہیں کہ پاٹرن (پارٹائن) نے سنسکرت کے لئے لفظ 'بھاشا' کا استعمال کیا تھا۔ اس سے مراد عام طور پر بول چال کی زبان ہی ہے۔ ہمارے یہاں اردو میں بھاشا سے مراد برج بھاشا ہی ہے۔ اردو کے بہت سے معصوم پڑھے لکھے لوگ بھی سنسکرت کو ہندی کہہ جاتے ہیں۔ حد تو یہ ہے کہ میر ابائی کو راجستھانی کی بجائے ہندی کی شاعرہ، تلسی داس کو اودھی کی بجائے ہندی کا شاعر اور سور داس کو برج بھاشا کی بجائے ہندی کا شاعر کہہ دیا

جاتا ہے۔ بہر حال سنسکرت صرف دنجو کے علماء یعنی یاسک (यास्क) پاڑن (पाणिनि) اور کاتیاہن (कात्यायन) نے سنسکرت زبان کی پاکیزگی کو بنائے رکھنے کی کوششیں کیں۔ کیتھ ہمیں بتاتے ہیں کہ پٹجلی (पटञलि) کا یہ شفاف موقف تھا کہ صرف دنجو کا مقصد یہ نہیں ہے کہ الفاظ کو خلق کیا جائے بلکہ اس کا مقصد صرف یہ ہے کہ الفاظ کا غیر آلودہ استعمال کیا جائے۔ اور یہ کہ عوامی زندگی میں ایک شخص کسی شے کے بارے میں غور و خوض کرتے ہوئے بغیر صرف دنجو کی مدد کے مناسب الفاظ کا انتخاب کرتا ہے اور یہ بھی کہ سنسکرت کے الفاظ کا تعلق عوامی زندگی سے ہے۔ کیتھ آگے فرماتے ہیں کہ زبان کی یہی صورت یہ ہے کہ اسے اشرافیہ طبقہ استعمال کرتا ہو۔ اور اشرافیہ طبقہ وہ ہے جو کسی خاص تربیت کے بغیر خالص سنسکرت استعمال کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس زاویے سے بودھ اور جین اشرافیہ طبقات بھی سنسکرت کو ہی بعد میں اہمیت دینے لگے۔ اور جینیوں نیز بودھوں نے اپنی مذہبی تصانیف آغاز میں پراکرتوں میں ہی لکھیں مگر وقت کے ساتھ بعد کی تصانیف جو ادب نیز صرف دنجو سے متعلق تھیں انہیں سنسکرت میں ہی لکھیں۔ مسلمانوں کی آمد سے سنسکرت کو فارسی سے مقابلہ کرنا پڑا نتیجہ یہ ہوا کہ بول چال کی زبانیں ۱۰۰۰ء کے آس پاس سنسکرت کو حاکم کرنے لگیں اور بعد میں یہ خود ارتقا پزیر ہو کر اپنا رسوخ قائم کرنے لگیں۔

یہاں یہ عرض کرنا بھی ضروری ہے کہ سنسکرت اور مقامی پراکرت بولیاں ساتھ ساتھ موجود رہیں ان کے اپنے اپنے بولنے والے تھے۔ ہندوستان میں آریہ ہی نہیں آئے باہر سے آنے والوں کے میل ملاپ سے ایرانی، عربی اور ترکی الفاظ بھی سنسکرت میں قبول کئے گئے۔ ہاں ان کی تعداد قلیل ضرور رہی۔

کیتھ کہتے ہیں کہ دوسری صدی عیسوی میں جو تمثیلیں لکھی گئیں اور جو پراکرت رزمے لکھے گئے ان پراکرت زبانوں میں مہاراشٹری پراکرت کو بلند مقام حاصل تھا۔ تمثیل میں اس کا داخلہ اغلب ہے کہ کالداس کی غنائیہ شاعری سے شروع ہوا تھا۔ کیتھ یہ بھی بتاتے ہیں کہ عام طور سے شورشنی پراکرت (शौरसेनीप्राकृत) کا استعمال نثر کے لئے ہوتا تھا حالاں کہ ایسا لگا

ہے کہ وہ کبھی کبھی شاعری کے لئے بھی استعمال ہوتی تھی۔ غالباً ماضی قریب کی بہ نسبت جب کہ نثر اور شاعری دونوں کے لئے جینی لوگ مہاراشٹری پراکرت کی ایک شکل کا استعمال کرتے تھے 'شورسینی' کا تمثیل کے علاوہ نثر کے لئے استعمال کسی زمانے میں کہیں زیادہ ہوتا تھا۔ جینوں کے ذریعہ نثر کے لئے مستعمل مہاراشٹری میں شورسینی کی شکلوں کی موجودگی سے اس بات کا اشارہ ملتا ہے کہ وہاں مہاراشٹری نے خاموشی سے داخلہ لیا تھا۔ کیچھ فرماتے ہیں کہ مہاراشٹری کی بہ نسبت شورسینی مخصوص طریقے سے سنسکرت کے ساتھ بہت نزدیکی تعلق رکھتی ہے۔ اس کے ارتقا کا علاقہ (مہرا کے آس پاس) سنسکرت کے اثر والے علاقے کے اندر تھا۔ لفظی ساخت، جملوں کے علم اور لغت کے نقطہ نظر سے اس کا سنسکرت کے ساتھ مخصوص طریقے کا گہرا تعلق رہا۔ اس لئے سنسکرت کی تمثیلوں میں اس کا استعمال اشرافیہ کے لئے مخصوص طور پر ہوتا رہا۔ جب کہ اس کے برخلاف ماگدی پراکرت نچلے طبقے کے افراد کے لئے تمثیلوں میں استعمال ہوتی رہی۔

جہاں تک لفظ 'بھرنش' کا سوال ہے یہ ایک زمرہ میں آنے والی ان بولیوں کے لئے استعمال ہوا جو بولیں سنسکرت اور سنسکرت سے الگ عوام انسان کے ذریعہ استعمال کی جاتی تھیں۔ کیچھ^۱ کہتے ہیں کہ عوامی بولی ایک الگ چیز ہے جینوں کی تصانیف دھرم سوتروں (dharmasutras) کے مطابق طوائفوں کے لئے اٹھارہ عوامی زبانوں میں ماہر ہونا ضروری ہے۔ اس کے علاوہ کام سوتر (کام-سوتر) ہمیں چوتھ کلاؤں کے بارے میں اطلاع دیتے ہوئے یہ بتاتا ہے کہ عوامی زبانوں کے ساتھ ساتھ ادبی زبانوں کا علم بھی ضروری ہے۔ کام سوتر یہ بھی بتاتا ہے کہ ایک صاحب دل، سنسکرت کے ساتھ (بھرنش کے ساتھ نہیں) اپنی عوامی زبان کو شامل کر دیتا ہے۔ کیچھ آگے بتاتے ہیں کہ اس ضمن میں جس قدیم ترین مصنف کا نام لیا جاتا ہے وہ کشمیر کے آچار یہ شمیدر

(آचार یہ شیمندر) ہیں جو گیارہویں صدی عیسوی میں موجود تھے۔ ان کا بھی موقف

یہی تھا کہ 'بھرنش' کے ساتھ عوامی زبانیں بہت نزدیک تھیں۔ کیچھ بتاتے ہیں کہ ہو سکتا ہے کہ مہاراشٹری طرح کشمیر میں بھی 'بھرنش' کبھی ادبی زبان کی شکل میں نہ رہی ہو کیوں کہ وہاں پراکرت

زبان کی شاعری کے بعد ہی عوامی زبانوں کی شاعری شروع ہو گئی ان عوامی بولیوں میں بھی تغیر ہوتا رہا۔ اور یہ آج کی علاقائی بولیوں میں تبدیل ہو کر شاعری کی دنیا میں اپنا رنگ و آہنگ پیش کرنے میں کامیاب ہوئیں۔ ظاہر ہوا کہ سنسکرت کے ارتقاء کے ساتھ ساتھ پراکرتوں اور ابھرنشوں کے ساتھ ساتھ عوامی بولیوں کی اہمیت قائم رہی اور ان سبھی زبانوں میں وقت کے ساتھ ساتھ تغیرات آتے رہے۔ جدید علاقائی زبانوں کے ساتھ ساتھ ایک نیا لسانی انقلاب یوں آیا کہ اردو اور ہندی جیسی اہم زبانیں معرض وجود میں آئیں لیکن ان ساری زبانوں پر پراکرت سنسکرت اور ابھرنشوں کے لسانی عناصر اثر انداز رہے۔ سنسکرت کی غنائیہ شاعری کے عناصر اور قدیم کلشن کے عناصر تو ہندوستان سے باہر فارسی اور عربی کے توسط سے یورپ تک پھیل گئے۔ سنسکرت کے صنائع بدائع بھی فارسی میں قبول کئے گئے۔ اس ضمن میں اعجاز خسروی کی مثال سامنے ہے۔ بہر حال سطور بالا میں سنسکرت کی ڈھائی ہزار سال کے ارتقائی منازل کے بارے میں اور اس کا پراکرتوں اور ابھرنشوں اور دوسری زبانوں کے تعلق پر سرسری گفتگو کی گئی ہے۔ ویدی سنسکرت، خیر ویدی سنسکرت، پراکرتوں اور ابھرنشوں میں برابر شاعری ہوتی رہی، ان میں بہت سے شعری فن پارے جو پراکرتوں اور ابھرنشوں میں موجود تھے وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ ہماری نظروں سے اوجھل ہو گئے ابھی کل کی بات ہے خسرو کی برج زبان کی شاعری بھی اوجھل ہو گئی سنسکرت شاعری میں تخلیقی رزمیوں اور تاریخی رزمیوں کو اولیت دی گئی، اس لئے ان تخلیقی رزمیوں کی شاعری پر زیادہ کام ہوا۔ چھو شاعری (चम्पू-काव्य) اور غنائیہ شاعری کی وہ مختصر اصناف جو کلہن (कल्हण) بھرتی ہری (भर्तृहरि) امروک یا امرود (अमरुक) جے دیو (जयदेव) وغیرہ کی غنائیہ شاعری، ہماری غزل کے اشعار کی طرح بہت مقبول ہوئی۔ اس لئے یہ خیال کہ سنسکرت شاعری میں مختصر اصناف کا وجود نہیں ہے بالکل غلط ہے۔ امروک شتک (अमरुक शतक) بھرتی ہری کے شرنگار شتک (शृंगार शतक) جے دیو کے گیت گووند (गीत गोविन्द) کا مطالعہ کیجئے تو معلوم ہوگا کہ ان کا ہر شعر ہماری غزل کے ہر شعر کی طرح اپنی الگ کائنات رکھتا ہے اور مجھے تو ایسا لگتا ہے کہ یہ اشعار غزل مسلسل کی طرح ہی جگمگا رہے ہیں یہاں یہ بھی عرض کرنا ہے کہ سنسکرت شاعری زیادہ تر عشقیہ شاعری ہے۔ عشق کے

بیان میں لازمی طور پر نسائی حسن کا بیان یہاں بہت زیادہ ہے لیکن یہ بات غور کرنے کی ہے کہ یہاں نسائی حسن فنی اظہار کا وسیلہ ہے۔ کہیں ابتذال فنی اظہار پر حاوی نہیں ہوتا۔ ہاں اگر ایسے نمونے متاخرین شعرا کے یہاں ملتے بھی ہیں تو وہ فنی اظہار سے عاری ہیں۔ اس ضمن میں کیتھ کا موقف بھی بہت اہم ہے۔ وہ فرماتے ہیں کہ بھارت کے عظیم سلسکرت شعرا نے ماہر سامعین کے لئے اپنی تخلیقات پیش کی تھیں۔ وہ اپنے وقت کے علوم پر گہری دستگاہ رکھتے تھے اور زبان کے تغاٹل پر ماہرانہ دسترس رکھتے تھے۔ وہ تاثر کی سادگی کی بہ نسبت معنی کی باریکی اور عشق کے ذریعہ انبساط فراہم کرنا چاہتے تھے۔ ایک خوبصورت زبان پر غیر معمولی طور پر ان کی گرفت تھی اور وہ پیچیدہ نیز متاثر کن بحروں کا بڑا فنکارانہ استعمال کرتے تھے۔ ظاہر کہ ان حالات میں ان کی تخلیقات مشکل پیرایہ اختیار کر لیتی تھیں۔

سلسکرت شاعری کے اس حوالہ سے اس کتاب میں میں نے وہ اطلاعات فراہم کرنے کی کوشش کی ہے جو سلسکرت شاعری کے پس منظر اور اس کی باطنی خوبیوں سے تعلق رکھتی ہیں۔ اس کتاب میں سلسکرت شاعری کے ہام عروج یعنی تاریخی رزمیوں اور تخلیقی رزمیوں کے حوالے سے ہی زیادہ تر گفتگو کی گئی ہے کیوں کہ سلسکرت شاعری میں عظمت کا پیمانہ تو تخلیقی رزمیہ ہی تھا۔ مجھے اس بات کی خوشی ہے کہ ”سلسکرت شعریات“ ”سلسکرت بوٹیکا۔ چند جہات“ اور ”آندوردھن اور ان کی شعریات“ کے بعد یہ کتاب قارئین کے سامنے ہے۔ مجھے اپنی بے بضاعتی کا احساس ہے مگر مجھے یقین ہے کہ یہ کتاب سلسکرت شاعری سے دلچسپی رکھنے والے سنجیدہ قارئین کو ضرور پسند آئے گی۔

عنبر بہرائچی

۱۴ مئی ۱۴۲۹ھ

برطانیق ۱۳ دسمبر ۲۰۰۸ء

لکھنؤ

سنسکرت شاعری کا پس منظر اور اسکے محرکات

سنسکرت شاعری کا تحریری سرمایہ رگوید سے شروع ہوتا ہے اس شاعری میں ارضیت اپنے شباب پر ہے۔ ایک اہم بات یہ ہے کہ اس زمانے میں شاعر اور رشی میں کوئی فرق نہیں مانا جاتا تھا۔ شاعر ارضی حسن کے ساتھ باطنی کائنات سے اپنے تعلقات کو یک سادہ مگر دلاییز طریقے سے پیش کرتا تھا۔ مظاہر فطرت اس کے رگ و ریشے میں لہو کی طرح رواں دواں تھے۔ باطنی اور ظاہری سادگی اور شفافیت شاعری کی شکل اختیار رہتی تھی۔ اس عمل میں ظاہری دباؤ کی کارفرمائی نہیں رہتی تھی۔ بلکہ یہ عمل برجستہ اور فی البدیہہ ہوتا تھا۔ یہ ارضیت نگاری مابعد الطبیعیاتی عنصر سے لبریز تھی۔ آغاز کی یہ روایت رنگ لائی بھجیا سنسکرت کے سبھی ادبی اور شعری فن پارے عموماً مذہبی عنصر سے آمیز ہیں۔ سبب یہ ہے کہ ہمارے ملک میں مذہب ہمیشہ فکر و نظر پر حاوی رہا ہے۔ یہاں تک کہ سیاسی نظام اور معاشی نظام پر مذہب کی بالادستی قائم رہی ہے۔ مذہب کے اس کردار کے سبب یہاں مذہبی تصانیف کافی تعداد میں معرض وجود میں آئیں، مثال کے طور پر ایک طرف وید، ویدانگ، سمرتیاں، مہا کاویہ اور پران وغیرہ تخلیق ہوئے تو دوسری طرف لوک ادب میں بھی مذہب کو اولیت رہی۔ یہاں اس امر پر بھی یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ ویدوں کے رشیوں نے ہی رچائیں (ऋचाए) نہیں تخلیق کی تھیں بلکہ خواتین نے بھی رچائیں لکھیں کیونکہ انھیں بھی اس زمانے میں عملی مشاغل میں شامل رہنے کی مکمل آزادی تھی۔ خواتین میں رومشا (२० मशा), لوپا مدرا (लोपामुद्रा), اوت (अदिति) و شوارا (विश्वारा), ششوتی (शश्वती) آپالا (अपाला),

مکھوشا (घोषा)، ٹچی (शची) اندرانی (इन्द्राणी) مدگلانی (मुदगलानी) سرپ راگنی (सर्पराज्ञी) سوسا (स्वसा) گودھا (गोधा) دکھشنا (दक्षिणा) جوہو (जुहो) راتر (रात्रि) سرما (सरमा) واگا بھرڑی (वागाभृणी) سوریا (सूर्या) شروھا (श्रद्धा) اڑوٹی، کی (यमी) اور شکھنڈنی وغیرہ جو رگ وید (ऋग्वेद) کی رشکانیں ہیں۔ دنیا کی ہر زبان کے شعروادب میں خواتین شاعرات کی زندگی اور ان کے تخلیقی کارناموں کے بارے میں بہت کم لکھا گیا یہی بات ان رشکاؤں (ऋषिकाओं) کے ساتھ ہوئی اور ان کی اہمیت پر صرف سرسری باتیں لکھی گئیں۔ جہاں تک شاعر اور روح عصر کی بات ہے دونوں نے ایک دوسرے پر اثر ڈالا۔ دراصل جب شاعر تربیت کی راہ سے گزرتا ہے اس وقت شاعر کا مشاہدہ اور قوت فکر نیز جمالیات سے متعلق اس کے محسوسات، اس کے عہد اور اس کے معاشرے کے ذریعہ ہی نشوونما پاتے ہیں۔ اور اس کے تحت ہی باصلاحیت شاعر، عالم بن پاتا ہے۔ اسی ثقافتی اور تہذیبی نیز عصری دلچسپیوں سے تحریک پا کر شاعر کے ذہنی اور قلبی تفاعل کا اثر اس کی تخلیقات پر پڑتا ہے۔ عصری میلانات کے اثرات شاعر پر تو مرتب ہوتے ہی ہیں لیکن ایک باصلاحیت شاعر خود اپنی تخلیقات کے ذریعہ اپنے عہد پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ باصلاحیت فطری شاعر اور عالم شاعر میں بہت فرق ہوتا ہے سبب یہ ہے کہ فطری شاعر پوری طرح رواجی نہیں ہوتا۔ فطری شاعر سچائیوں سے رشتہ استوار کرتا ہے، جبکہ عالم شاعر سچائی کو جامد روایات کے آئینے میں دیکھتا ہے۔ سنسکرت کے کالداس اور اشوگھوش، فارسی کے سعدی اور حافظ، برج کے سورداس، اودھی کے ملک محمد جاسی اور تلخی داس، اردو کے نظیر، میر، غالب اور اقبال، ہندی کے نرالا اور بے شک پر ساد جنھوں نے اپنی صلاحیت کے سبب ادبی معاشرے کو اپنے اپنے عہد میں متاثر کیا۔

سنسکرت کا قدیم ادب آریوں کا رہن منت ہے۔ آریوں نے جب ہندوستان میں قدم رکھا تو ان کا سابقہ غیر آریوں سے پڑا۔ آریوں کے سامنے اس زمانے میں متعدد مسائل تھے۔ ان میں سب سے بڑا مسئلہ نسل اور خون کا تحفظ تھا۔ اور اس لئے آریوں نے ورنا شرم (वर्णाश्रम) کا نظام اپنایا۔ اس نظام کے تحت آریوں نے پورے معاشرے کو چار ”ورن“ (वर्ण) میں تقسیم کر دیا یعنی برہمن، شکتر، ویش اور شودر۔ شودروں میں غیر آریہ، مفتوح ذاتوں اور خریدے گئے افراد کو

شامل کیا گیا۔ لیکن اس نظام کے نفاذ کے بعد بھی چاروں ورن اپنے اپنے متعین فرائض کے خلاف بھی زندگی گزارتے رہے۔

دن بدلتے گئے۔ آریوں نے غیر آریوں سے رشتے قائم کئے جس سے ان کے خون میں باہری عناصر کی آمیزش ہوئی۔ کئی ہندوستانی بادشاہوں کی بیویاں یونانی تھیں۔ یونانیوں کی طرح شک، ہون وغیرہ بھی ہندوستان آئے اور یہاں کے معاشرے میں گھل مل گئے۔ لیکن چار ورلوں والا نظام مضبوط ہوتا گیا۔ مہا بھارت میں ایسی کئی مثالیں ملتی ہیں جن سے یہ ثبوت ملتا ہے کہ پیدائش کی بنیاد پر موجود ورن کے نظام کے خلاف کردار کی بنیاد پر ورن کے نظام کی آواز اٹھائی گئی۔ علماء کا خیال ہے کہ یہ تبدیلی بودھ مذہب کے سبب آئی تھی۔ بہر حال یہ حقیقت ہے کہ حضرت عیسیٰ سے کئی صدیوں قبل یہاں ذات پات کا نظام بہت مضبوط ہو چکا تھا۔ موریوں کے بعد برہمن مذہب نے دوبارہ ایک زبردست کروٹ لی اور اس طرح شکوں (شکو) کڑوں (کڑو) اور ساتواہنوں (ساتواہن) (واہنوں) کا زمانہ برہمنوں کا زمانہ تھا۔ شک کے عہد میں یعنی ۲۰۰ برس قبل۔ م۔ میں مہاراج منو نے منو سمرتی (منو سمرتی) لکھی جس کے ذریعہ انھوں نے برہمن مذہب کو اور مضبوطی عطا کی اور اس کے اثرات ساتویں آٹھویں صدی عیسوی تک مرتب ہو گئے۔ اس کا نتیجہ یہ بھی ہوا کہ ہندوستانی معاشرت میں ایک ٹھہراؤ سا پیدا ہوا۔ یہ سمرتیوں (سمرتیوں) کا زمانہ تھا۔ ان سے قبل کے دھرم سوتر کسی نہ کسی ویدی شاخ سے تعلق رکھتے تھے مگر منو سمرتی کا تعلق کسی بھی ویدی شاخ سے نہیں ہے۔ منو سمرتی میں جن خیالات کا اظہار کیا گیا ہے وہ آزادانہ فکر کے تحت وجود میں آئے ہیں چونکہ اس زمانے میں بودھ فکر کے اثرات بڑھ رہے تھے اس لئے ہندو معاشرے کو ان سے محفوظ کرنے کیلئے ان سمرتیوں کی تخلیق کی گئی۔ ویدوں کے زمانے میں ہندو معاشرہ میں کھلے پن کی حکومت تھی۔ ویدی عہد میں نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں کی شادی میں جو آزادی میسر تھی وہ اب سمرتیوں کی سختی کے سبب یکسر ختم ہو گئی۔ منو مہاراج خواتین کی آزادی کے سخت خلاف تھے ان کے ذریعہ شادی پر طرح طرح کی بندشیں عائد کر دی گئیں۔ ایس۔ این۔ داس گیتا اس ضمن میں فرماتے ہیں:

It must also be noted that as the number of injunctions increased and as the

Smriti-Shastras demanded a complete patternisation of the conduct of all sections of the people , freedom of life and behaviour gradually began to disappear it was an attempt towards a mummification of social life from which all novelty was gone."

History of Sanskrit literature Vol.1

-S.N. Das Gupta

اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس عہد کا شاعر اس جمود والی کیفیت اور حالات کے تابع ہو گیا وہ منو سمرتی کے ذریعہ عائد کی گئی پابندیوں کے خلاف نہیں جاسکتا تھا یہاں تک کہ سنسکرت کے عظیم شاعر کالداس کو بھی ان بندشوں کے آگے سر تسلیم خم کرنا پڑا، کیوں کہ ان کے تخلیقی رزبے کمار سمبھو (कुमारसम्भव) اور رگھویش (रघुवंश) انھیں عینیت آمیز سمرتی اور پرالوں کے زیر اثر نمود پانے والے معاشرے کی نمائندگی کرنے کے لئے مجبور ہوئے۔

کالداس سے پہلے کا عہد اتنا گروہ بند (Regimented) نہیں تھا اور نہ ہی انھیں معاشرتی نمونہ (Social Pattern) پیدا ہوا تھا۔ جبکہ اصلاً یہ عہد حقیقت پسند تھا۔ راماین مہا بھارت، بھاس اور شودرک وغیرہ کی تصانیف میں حقائق کا وسیع اظہار کیا گیا ہے۔ ۲۰۰ ق، م میں ہندوستانی معاشرہ ایک عینیت آمیز شکل اختیار کرتا جا رہا تھا۔ اور کالداس کے زمانے میں ہندوستانی معاشرہ رک رک کر آزادی کی سانس لے رہا تھا ابھی وہ پوری طرح پرسکون اور عینیت آمیز نہیں ہوا تھا اور اس زمانے میں زندگی میں تصنع شامل ہونے لگا تھا اس زمانے میں محبت کی شادی یعنی گندھرو شادی (गंधर्व-विवाह) کو بری نظروں سے دیکھا جانے لگا تھا۔ کالداس نے اس حقیقت کی طرف اپنی عظیم تخلیق ابھکیان شاکنتلم (अभिज्ञान शाकुन्तलम्) میں اشارہ کیا ہے۔ کالداس کی مالوکانی مترم (मालविकाग्निमित्रम्) کی عشق کی کہانی، شہی محلوں میں کئی رانیوں کو رکھنے کی روایت کو مانتی ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ کالداس نے اپنی وکرموروشیم (विक्रमोर्वशीय) میں دنیا کے تعلقات کو نظر انداز کرنے والے عشق کو اروشی اور پروروا (पुरुषवा) کے ذریعہ بیان کیا ہے۔

لیکن اس بیان میں کالداس نے سمرتی (स्मृति) کا لحاظ رکھا ہے۔ کالداس نے رگھویش میں بھی اسمرتیوں کے بنائے گئے اصولوں کے تحت عشق کے بیان کو آزادی نہیں دی ہے۔

ویدوں کے ادق ہونے کی صورت حال نے اور برہمن ادب کی وسعت نیز اپنشدوں کے علق نے سوتر ادب (سوتر-साहित्य) کو پیدا کیا۔ اور ہندوستانی فلسفہ کی نشوونما ہوئی۔ فلسفیانہ شاعری ایک طرح سے علمی تجزیہ کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس زمانے میں مادی اور مابعد الطبیعیاتی دنیا روح، خدا، انسان اور زندگی سے متعلق، مسائل پر عیش غور و خوض ہوا اور چھ فلسفوں کا جنم ہوا۔ شہری تہذیب کے ارتقاء سے ہی ادب کی اصناف کو فروغ حاصل ہوتا ہے جیسا کہ ڈکسن فرماتے ہیں کہ:

The arts advance with the advance of civilization .

-English Epic and Heroic Poetry - Dixon Page 28

ایک عہد کی معاشرت کے خاتمے پر نئی زندگی کے ارتقاء کے ساتھ ہی نئی ضروریات کے حصول کے لئے ایک نئے ادب کی نشوونما ہوئی۔ قدیم یگیوں (यज्ञ) کے اصولوں نے مصنوعی یگیوں کی شکل اختیار کر لی۔ اور ان کی ویدی شکل کا اظہار برہمن تصانیف نے کیا۔ زمانے کی تبدیلی کے ساتھ یگیوں کے تبدیلی کی ضرورت بھی محسوس ہوئی۔ نتیجتاً غور و فکر کرنے والے دانشوروں نے زندگی کے عناصر اور روح کے بارے میں غور و فکر کرتے ہوئے نیز ویدوں کی اہمیت کو اجاگر کرتے ہوئے اپنشدوں کی تخلیق کی۔ اس صورت حال میں جب روحانی اور مادی زندگی پختہ ہو چکی تو ظاہری کائنات اور باطنی دنیا کے بارے میں خیالات کا اظہار لازمی ہو گیا تھا۔ نتیجتاً ہندوستانی فلسفہ کے چھ دبستان ارتقاء پزیر ہوئے جو اس طرح ہیں:

سانکھیہ فلسفہ (सांख्य दर्शन) اعمال صالح کے نظریہ (सत्कायवाद) پر منحصر ہے۔

قدیم سانکھیہ فلسفہ خدا کے وجود کا قائل تھا لیکن بعد کا سانکھیہ فلسفہ خدا پر یقین نہیں کرتا تھا۔ اس فلسفے کا گوتم بدھ کی تعلیمات پر گہرا اثر تھا۔ غم کی موجودگی، ویدوں کے ذریعہ بتائے گئے ظاہری اعمال سے لاتعلقی، ذات خداوندی سے انکار اور دنیا میں اسباب و علل کی حکمرانی وغیرہ ایسے خیالات تھے جنہیں گوتم بدھ نے سانکھیہ فلسفہ سے حاصل کیا۔ ایسا علماء کا خیال ہے۔

پتھلی کا یوگ فلسفہ (योग दर्शन) سانکھیہ کے علت و معلول کے خیال کی تائید کرتا

ہے۔ لیکن پٹیجلی خدا میں یقین کرتے ہیں۔ اس فلسفہ میں ذہن و دل کی یکسوئی پر سب سے زیادہ توجہ دی گئی اور اس کے ذریعہ ہی نجات پانے کا تصور پیش کیا گیا۔

حضرت یسئی سے چھ سو برس قبل بودھ فلسفہ کی نشوونما ہوئی۔ یہ فلسفہ ویدوں کے افکار کی نفی کرتے ہوئے خدا میں یقین نہیں کرتا تھا۔ طویل مدت کے بعد ویدی مذہب اپنی اصل شکل کو کھو بیٹھا تھا اس میں ظاہری باتوں پر ہی زیادہ اصرار کیا جانے لگا۔ اس عہد میں برہمنوں کا طریقہ پورے معاشرے پر حاوی ہو گیا تھا۔ اور ذات کی تفریق نے معاشرے میں نفرت کی فضا کو خوب پروان چڑھایا۔ معاشرے کا وہ طبقہ جو معاشرت اور رہن سہن کے اعتبار سے بہت نیچا تھا اسے اعلیٰ ذات کے افراد نا پسندیدگی سے دیکھتے تھے ایسی صورت حال میں مہاتما بدھ کی تشریف آوری نے شعور، رحم، محبت، سادگی اور پاکیزہ زندگی کی بنیاد پر ایک زبردست انقلاب برپا کر دیا۔ ان سے متعلق افکار کو بودھ فلسفہ کا نام دیا گیا۔ مہاتما بدھ کے ملفوظات ایک علاقائی اور عوامی زبان پالی میں پیش کئے گئے تھے جو تری پٹک (تِریپیتک) میں موجود ہیں ان میں سٹ پٹک (سُتتا پٹک) کے گھڈک نکائے (سُددک نیکاہ) میں شامل ۵۲۲ پالی گاتھوں کے مجموعے کو تھیری گاتھا (Dharmagattha) کہا جاتا ہے۔ ان گاتھوں میں لوک گیتوں کا اثر ہے۔ رگ وید کی رشکاؤں کی طرح ان گاتھوں میں شامل کئی گاتھوں کی تحقیق کا بودھ خواتین رہی ہیں، جن کے نام ہیں، کھیما (Khemā) سمن (Sumanā) شیل (Shīlā) اور سُمیدھا (Sūmedhā) جو شاہی خاندان سے تعلق رکھتی تھیں اور مہا پر جاپتی گوتمی (Mhāprajāpati Gōtami)، تشیا (Tishyā)، ابھر و پانڈا (Abhira Pandā) (अभिरूपा नन्दा) سندری نندا (Sindri Nandā) (सुन्दरी नन्दा) جینتی (Jintī) (जेती)، سنگھا (Sinhā) (सिंहा) دھیرا (Dhira) (धीरा) مترا (Mitra) (मित्रा) انیترا (Anitra) (अनितरा) آپشما (Upashma) اور بھدرا (Bhadra) (भद्रा) وغیرہ جاگیردار خاندان سے تعلق رکھتی تھیں۔ اسی طرح میتر کا (Mētrika) (मैत्रिका)، چالا (Chālā) (चाला)، بھدرا (Bhadra) (भद्रा) ملکا (Malkā) (मुक्ता)، نندا (Nandā) (नन्दा) آپ چالا (Upchālā) (उपचाला)، انما (Anma) (अन्मा)، روہنی (Rohini) (रोहिणी)، شہما (Shama) (शम), ششو پچالا (Shishupachālā) (शिशूपचाला)، کاپلاتی (Kāpilatī) (कापिलायिनी)، سکلا (Suklā) (सुकला)، چندا (Chandā) (चन्दा)، سوما (Soma) (सोमा)، اور دانتیکا (Dantika) (दन्तिका) وغیرہ برہمن خاندان سے تعلق رکھتی تھیں۔ ان کے علاوہ تاجر نیز کسان خاندان سے تعلق رکھنے والی

خواتین تھیں پورٹا (پوٹا)، شیاما (شياما)، چترا (चित्रा)، شکلا (शुक्ला)، اروری (उर्वरी) دھم دوتا (धम्मदिन्ता)، اشما (उत्तमा)، بھدرا (मद्रा)، گنڈل کیشا (कुण्डलकेश)، پٹا چارا (पटाचारा)، سُجاتا (सुजाता) اور انوپما (अनूपमा)۔ ان کے ساتھ ہی اشرافیہ طبقے کی ہمسری کرنے والی دانشور طوائفیں مثلاً آڈھ کاسی (अड़ढकासी)، اے بھے ماتا (अमयमाता)، وٹلا (विमला) اور اُمب پالی (अम्बपाली) تھیں۔ جنہوں نے ان گاتھاؤں کی تخلیق کی تھی مگر ان خواتین کے کارناموں پر کوئی روشنی نہیں ڈالی گئی۔ یہی حال کم و بیش ہماری اردو شاعری کی تاریخ مرتب کرنے والوں کا رہا کہ انہوں نے خواتین شاعرات کی تخلیقات پر اپنا سرسری ردِ عمل ہی پیش کیا، بہر حال ہم بودھ فلسفہ کی بات کر رہے تھے، بودھ فلسفہ عمل پر ہی سب سے زیادہ زور دیتا ہے۔ اعمال ہی انسان کے غم اور مسرت کی اساس ہیں اور اعمال کا سب سے بڑا مقصد نجات (निर्वाण) حاصل کرنا ہے۔ نجات، موت سے قبل بھی ممکن ہے۔ اس فلسفے کے مشہور دانشور ہیں ناگا رجن (नागा रजन)، اسنگ (असंग)، وسو بندھ (वसुबन्ध)، دنگ ناگ (दङ्गनाग) اور دھرم کیرتی (धर्मकीर्ति) وغیرہ۔

اسی طرح ویدی مذہب کے خلاف جب سناکھیا فلسفہ اور بودھ فلسفہ اٹھ کھڑے ہوئے تو پورومیناسا (p. 1) اور ویدانت جیسے فلسفوں نے راہ پائی، پورومیناسا فلسفہ کو استحکام بخشنے والے تیسری (Jaimini) نے ویدوں کے مذہب کو دوبارہ پھیلانے کی کوشش کی۔ ٹھیک اسی طرح وادراین ویاس (Vātsīya) کے فلسفہ اثر میناسا نے بھی ویدی فکر اور اپنشدوں کے افکار کو دوبارہ مستحکم کرنے کی کوشش کی۔ ان دونوں فلسفوں کا مقصد بودھ مذہب کی سائنسی فکر (Vijñānavāda) کو رد کرنا تھا۔ تیسری صدی عیسوی کے بودھ علماء اور برہمن مذہب کے دانشوروں کے درمیان منظرے شروع ہو گئے تھے ناگارجن اور وسو بندھ جیسے بودھ دانشوروں نے لنکاوتار (Lankavatara) اور مادھیمک سوتر (Mādhyamika Sūtra) جیسی تصانیف کے ذریعہ گوتم کے نیائے سوتروں کا رد پیش کیا۔ ان کا جواب ہاتسیا (Vātsīya) نے نیائے بھاشیہ میں پیش کیا، لیکن بودھ عالم دنگ ناگ (Dharmapala) نے اس کی زبردست تنقید کی۔ اسی درمیان ساتویں صدی عیسوی اور آٹھویں صدی عیسوی میں دوزبردست ذہین شخصیات یعنی کماریل بھٹ (Kamariḷa Bhṭṭa) اور

شکر اچار یہ کا ظہور ہوا۔ ان دانشوروں میں کمارل بھٹ نے شلوک وار تک (شلوک وارتیک) اور تنز وار تک (تنز وارتیک) نیز شکر اچار یہ نے شاریک بھاشیہ (شاریک ماہی) تحریر کر کے ویدی فکر اور ادویت فلسفہ کو استحکام بخشا۔ اس طرح ظاہر ہوا کہ سنسکرت شاعری، سانکھیہ، یوگ، میمانسا، اور ویدانت وغیرہ فلسفوں سے پوری طرح متاثر رہی ہے۔ بعد میں نیائے (نیا) اور ویشیشک (ویشیشک) فلسفہ کا اثر ہرش (ہرش) جیسے شاعر پر پڑا۔ عظیم شاعر اشوگھوش (اشوگھوش) جو حالانکہ برہمن تھے بعد میں بودھ ہو گئے اور جو وجود ہیا کے باشندہ تھے ان کے زمانے سے کالداں تک سانکھیہ اور یوگ فلسفہ پوری طرح چھا چکے تھے۔

بھارت میں مذہبی تحریک کے پیش نظر بودھ اور جین مذاہب کی بہت اہمیت ہے حالانکہ ان دونوں مذاہب نے ویدی مذہب میں درآئی برائیوں کے خلاف آواز اٹھائی تھی مگر ان دونوں مذاہب نے ویدی مذہب کے عناصر، یعنی عدم تشدد (अहिंसा) صداقت (सत्य) نیز درگزر کو قبول کر لیا تھا۔

اس فلسفیانہ فکر کے ساتھ ہی ساتھ سیاسی فکر نے بھی بھارت میں اعتبار حاصل کیا تھا۔ بھارت کے عظیم ماہر سیاسیات چانکیہ (चान्क्य) نے بہت شہرت پائی۔ اس سے قبل مہا بھارت جیسی عظیم تصنیف میں سیاسی فکر کے شاندار مرتعے ملتے ہیں۔ مہا بھارت کے ایک باب شانت پرو (शांति पर्व) میں سیاسی اصول بتائے گئے ہیں۔ لیکن سچائی یہ ہے کہ چانکیہ یا کوٹلیہ (कौटिल्य) نے سیاسیات کو ایک علم کا درجہ عطا کیا اور آگے چل کر ان کے تتبع میں شکرنیت (शुकनीति) اور کامند کیہ نیت سار (कामन्दकीय नीतिसार) وغیرہ تصانیف معرض وجود میں آئیں۔ اور ان کے اثرات سنسکرت شاعری پر واضح طور پر پڑے۔

سنسکرت شاعری فقہ، صا رزمیہ شاعری (महाकाव्य) کا مخصوص محرک اس زمانے کا شاہی ماحول بھی تھا۔ سنسکرت کے مشہور و معروف شعراء میں اکثریت ان شعراء اور ادباء کی تھی جو اپنے عہد کے شاہی درباروں کی رونق تھے اور شاہی درباروں کے ذریعہ ان کی پرورش ہوئی تھی۔ ان شہنشاہوں کے درباروں میں ان شعراء کے ساتھ مختلف فن کاروں کی حوصلہ افزائی ہوتی تھی اور ان کو زندگی گزارنے کے لئے مادی وسائل، درباروں کی طرف سے مہیا کرائے جاتے تھے۔ ظاہر

ہے کہ شاہی درباروں کے ماحول میں رہتے ہوئے یہ شعراء اس شاہی اور اشرافیہ ماحول کا حصہ بن گئے۔ مورخین نے موریہ عہد (۳۷۵ ق۔ م سے ۱۹۰ ق۔ م تک) مانا ہے۔ اس عہد میں سنسکرت صرف ونحو کے عظیم دانشور ویاڈ (Vyaad) اور کاتیاہن (Katyayan) مشہور ہوئے۔ مہابھارت کا جدید نسخہ، اسی زمانے میں تیار ہوا۔ مشہور دانشور اور سیاست داں چانکیہ (Chanakya) اس عہد میں موجود تھے۔ عیسوی سن کے آغاز کے بعد چانکیہ یا کولہیہ (Kauliy) کی عظیم تصنیف ارتھشاstra (Arthashastra) نے یاگیہ (Yagy) واتیہا (Vatya) وشنوشرما (Vishnu Sharma) (Sharma) و شاکھوت (Shakhot) وغیرہ کی تصانیف پر بہت گہرا اثر ڈالا۔ سنسکرت شعروادب کی تاریخ میں ۲۰۰ ق۔ م۔ کا عہد بہت اہمیت رکھتا ہے۔ اشوک اعظم (۲۶۹ ق۔ م۔ تخت نشین) کی جدوجہد سے بودھ مذہب کی تبلیغ تقریباً پورے ایشیا میں ہوئی لیکن اس مذہب کی ترقی کے زیر اثر ہندو مذہب نے بھی نیا پہاڑ بن اختیار کیا اور اس طرح ۲۰۰ ق۔ م۔ سے لیکر تیسری صدی عیسوی تک کا عہد ہندو مذہب کے نئے بال و پر کا زمانہ ہے۔ اس عہد میں مہابھارت کے شان اور مغربی علاقے میں شک (۱۸۵ ق۔ م سے ۳۳۵ ق۔ م۔) درمیان یونانی، شک (Cvthian) و رشاڑاپنی اپنی سلطنتیں قائم کر رہے تھے۔ اور تندر (۱۰۰۰) کے علاقہ میں ساتواہنوں (۲۳۵ ق۔ م۔ سے ۲۲۵ ق۔ م۔) کی حکومت تھی۔ موریہ خاندان کے آخری بادشاہ برہدرتھ (۱۸۵ ق۔ م۔) کو قتل کر کے شک پہ سار پشیہ متر (Purushamitra) بادشاہ بن گیا۔ اور اس نے ہندو مذہب کی ترقی میں بڑا کردار نبھایا لیکن اس کے بعد کنشک (Kanishk) نے بودھ مذہب کی تبلیغ کے لئے زبردست کارنامے انجام دئے۔ کنشک ۷۸ء میں تخت نشین ہوا۔ اس بادشاہ نے کلاسیکی سنسکرت ادب کی خوب پذیرائی کی اور اپنے عہد میں بودھ ادب کو پالی سے سنسکرت میں ڈھال کر بودھ مذہب کو اس نے فلسفیانہ رنگ میں تبدیل کرنے کی کامیاب کوشش کی۔ کنشک کے عہد میں ہی ”مہایان“ مسلک کی داغ بیل پڑی اور اس طرح بودھ اور برہمن مذہب کے ماننے والے بہت قریب آئے۔ اس کا اثر یہ ہوا کہ بعد میں کنشک کا پوتا واسودیو (Vasudeva) برہمن مذہب کا پیرو ہو گیا۔ اس عہد میں رزمیہ، ڈرامہ، فکشن، سنسکرت صرف و

نحو، دھرم شاستر، فلسفہ، علم نجوم، بودھ ادب اور آیوروید وغیرہ کو خوب ترقی ملی۔ اسی زمانے میں بھاس (भास) اور اشوگھوش نے اپنے تخلیقی کارنامے انجام دئے۔ ساتواہنوں کے زمانے میں ہی پنجابی پیدا ہوئے۔ سنسکرت کے لغت نگار امرشکھ (अमरसिंह) اسی عہد میں پیدا ہوئے۔ آیوروید کے عظیم آچار یہ چرک (चरक) اور ناگارجن بھی اسی زمانے میں پیدا ہوئے۔ ساتواہنوں کے زمانے میں درباری زبان، پراکرت بھاشا تھی۔ راجہ ہال (हाल) کے زمانے میں ہی گاتھاسپت شتی (गार्गाशतकी) سप्तشاتی کی تدوین ہوئی۔ اس عہد میں بھی سنسکرت کی کئی خواتین شاعرات موجود تھیں جن کے نام اسطرح ہیں، وجکا (विजिका) سمھرا (सुमह्रा)، پھالگہاستنی (फाल्गुहास्तनी)، اند لیکھا (इन्दुलेखा)، مارلا (मारुला)، وکٹ تمبا (विकटनिम्बा) اور شیلابھفاریکا (शीलामट्टारिका) وغیرہ۔ ان کے بارے میں تفصیلات دستیاب نہیں ہیں۔ بادشاہ کنشک، فنون لطیفہ میں بڑی دلچسپی رکھتا تھا، اس کے دار الخلافہ پُرش پور (پیشاور) میں علماء، دانشور، فنکار اور شعراء اکٹھا ہو چکے تھے اور کنشک ان کی خوب پذیرائی کرتا تھا۔ بت تراشی کا ایک نیا ہند یونانی (Indo-Greek) اسلوب اسی کے عہد میں ارتقاء پذیر ہوا، جسے گاندھار (گندھار) اسلوب کا نام دیا گیا جو آگے چل کر گپت عہد میں پوری طرح ہندوستانی ہو گیا۔ کنشک کے بعد گپت خاندان کے چھ بادشاہوں نے ۳۶۰ء سے ۳۰۰ء تک حکومت کی۔ اس خاندان کے تین بادشاہ سمدر گپت (समुद्र गुप्त)، چندر گپت ثانی (चन्द्रगुप्त द्वितीय) اور کمار گپت نے بڑی شہرت پائی۔ ان سبھی کی حکومت میں شعراء، فلسفیوں، دانشوروں اور فنکاروں کی بڑی عزت کی جاتی تھی۔ اس زمانے میں براہمن مذہب کو بھی خوب ترقی ملی۔

گپتوں کے عہد میں ہندو عوام میں پرانوں کے مذہب کو مقبولیت حاصل تھی۔ گپت بادشاہوں میں سمدر گپت (समुद्रगुप्त) سنسکرت زبان کا عالم تھا۔ اس نے علماء، شعراء، مصوروں، موسیقاروں اور بت تراشوں کی بہت عزت افزائی کی۔ گپت بادشاہ، وسیع النظر اور انسانیت نواز تھے نتیجہ یہ ہوا کہ ان کے زمانے میں ان کے زیر سایہ بودھ اور جین فلسفی اور دانشور، سنسکرت زبان کی طرف راغب ہوئے۔ دسوبندھ (वसुबन्धु) اور دنگ ناگ (दिगनाग) جیسے علماء اسی عہد میں موجود تھے۔ اسی زمانے میں ہریشیر (हरिषीर) کالداس (कालिदास) اور وٹس بھٹ

(वत्समटिट) جیسے معروف شاعر پیدا ہوئے۔ اسی عہد میں پرانوں اور سمرتیوں (स्मृतियों) کی تخلیق ہوئی۔ اسی زمانے میں علم کے دو مشہور مرکز اچین (उज्जयिनी) اور پٹنہ (पाटलिपुत्र) تھے۔ اچین فن شاعری اور پٹنہ عقلی علوم کے لئے مشہور تھا۔

گپت بادشاہوں کے بعد واکانک (वाकाटक) بادشاہوں کا زمانہ آتا ہے۔ ان کے زمانے میں بھی ان کی حکومت میں دولت کی فراوانی کے ساتھ ساتھ امن اور سکون میسر تھا نتیجتاً شعرو ادب کے ساتھ دوسرے فنون لطیفہ کو بھی خوب فروغ حاصل ہوا۔ گپت بادشاہوں کی طرح واکانک بادشاہوں نے بھی زندگی کے ان لطیف پہلوؤں کی آبیاری کی۔ وہ خود بھی شعرو ادب کے پارکھ تھے۔ ان کے زمانے میں ودر بھ (विदभ) (آج کا برار) میں قد راول کی شعری تصنیفات معرض وجود میں آئیں۔ یہیں سنسکرت شعریات سے متعلق ویدر بھی اسلوب (वैदर्भी - शैली) کو ارتقا حاصل ہوا۔ اسی زمانے میں پراکرت (प्रार्कट) زبان میں پرورسین جیسے عظیم شاعر نے سیتو بندھ (सितुवन्ध) عنوان کے تخلیقی رزمیہ کو پیش کیا۔ اسی عہد میں واکانک بادشاہ سرورسین (सरवसेन) نے بھی ہروجے (हरज्य) عنوان سے ایک تخلیقی رزمیہ پیش کیا۔ اس طرح ادبی صلاحیتوں سے مزین بادشاہوں یعنی سدر گپت (समुद्रगुप्त)، پرورسین (परवसेन)، ہرش (हरश)، منج (मंज)، اور بھوج (भोज) وغیرہ کے ساتھ سرورسین (सरवसेन) کا نام بھی احترام کے ساتھ یاد جاتا ہے۔ واکانک بادشاہوں کی حکومت میں وٹس کلم (वटसकलम) شہر، شعرو ادب نیز دیگر فنون لطیفہ کا مرکز مانا جاتا تھا۔ گپت خاندان کے بعد ہرش خاندان اور ان کے بعد یادو خاندان تک یعنی ۶۰۰ء سے ۱۲۰۰ء تک سنسکرت شعرو ادب کو خوب ترقی حاصل ہوئی مگر اس زمانے کو سنسکرت ادب کی تاریخ میں عہد تنزل مانا گیا کیوں کہ اس سے قبل کی عظیم تصانیف کے سامنے اس عہد کی تخلیقات ادبی نقطہ نظر سے کم تر درجہ رکھتی ہیں۔ وجہ یہ تھی کہ ان تخلیقات میں آورد اور استادانہ فزکاری کو زیادہ اہمیت دی گئی۔

وردھن (वर्धन) حکومت کے عروج کے ساتھ فنون لطیفہ کا مرکز قنوج ہو گیا۔ وردھن خاندان کے علاوہ ہرش خاندان (हर्ष वंश)، گہڑوال خاندان (गहड़वाल वंश)، کرکوٹ خاندان (करकोट वंश)، اتہل خاندان (उत्थल वंश)، پرمار خاندان (परमार वंश)،

چالکیہ خاندان (چالوکیہ-वंश)، پلو خاندان (पल्लव-वंश) اور یادو خاندان (यादव-वंश) مشہور تھے اور ان کے ذریعہ سنسکرت شعر و ادب کی ترقی میں نمایاں کردار ادا کیا گیا۔ حالانکہ یہ عہد سیاسی اعتبار سے غیر مستحکم رہا لیکن اس درمیان بھی صاحب نظر بادشاہوں کے تعاون سے شعر و ادب کی تخلیق اعلیٰ معیار کے ساتھ ہوئی۔ شاعری، رزمیہ، نثری شاعری، ڈرامہ، چمبو شاعری، شعریات، لغت نویسی، صرف و نحو، دھرم شاستر، سیاسیات، جنسیات، موسیقی، آیوروید، معاشیات، جین اور بودھ فلسفہ وغیرہ پر گراں قدر تصانیف منظر عام پر آئیں۔ ہر شاعر دھمن (वर्धन-वर्ष) نہ صرف یہ کہ ایک کامیاب بادشاہ تھا بلکہ وہ فنکاروں کی قدردانی میں طاق تھا خود بھی ایک باصلاحیت شاعر تھا۔ اس کے تین ڈرامے آج بھی مقبول ہیں۔ اس کے دربار میں بانز بھٹ (बाणभट्ट)، میور بھٹ (मयूरभट्ट)، مانگ (मातंग)، اور دواکر (दिवाकर) وغیرہ مشہور شاعر تھے۔ ہر شاعر کے بعد قنوج کا بادشاہ، یثور من (यशोधर्मन) ہوا۔ وہ بھی شاعروں اور فنکاروں کے لئے بہت نرم گوشہ رکھتا تھا۔ اس کے زمانے میں واک پتی راج (वाकपतिराज) نے گوڈوہو (गौडवहो) کی تخلیق کی۔ مشہور ڈرامہ نگار بھو بھوت (भुभूति) اسی زمانے میں موجود تھا۔ اس وقت شعر و ادب کے نقطہ نظر سے گجرات میں دھمکی (वलभी) کو مرکزیت حاصل ہوئی۔ یہاں کے درباری شعراء میں بھٹ (भट्ट) اور ماگھ (माघ) کو زبردست شہرت اور مقبولیت ملی۔ اوپر جو اطلاعات فراہم کی گئی ہیں ان کی روشنی میں ظاہر ہوا کہ بادشاہوں کے تعاون سے سنسکرت شعر و ادب کو برابر فروغ ملتا رہا۔ ان میں کئی راجہ خود بھی بہترین تخلیق کار تھے جنہوں نے کئی سنسکرت اور پراکرت تخلیقات خود بھی پیش کیں۔

شاعری درباروں سے تحریک اور حوصلہ افزائی پانے والے بہت سے فنکار ایسے بھی تھے جن کی ذہنی نشوونما میں ان کے مذہبی عقائد کا بھی ہاتھ رہا، مثال کے طور پر، اشوگھوش (अश्वघोष) بدھ گھوش (बुद्धघोष) اور شیو سوامی (शिवस्वामी) بودھ مذہب کے ماننے والے تھے اسی طرح ہر شاعر چندر (हरिश्चन्द्र) ہم چندر (हेमचन्द्र) اور واگ بھٹ جین مذہب میں یقین رکھتے تھے۔ جب کہ کالداس اور بھاردوا (भारवि) شکر جی کے عقیدت مند تھے۔ ماگھ دشنوجی کی پرستش کرتے

تھے جبکہ سری ہرش، ادویت مذہب کے پیرو تھے۔

ظاہر ہوا کہ مختلف بادشاہوں کی معاونت اور شعر و ادب میں دلچسپی کا ایک طویل عہد گزرا ہے یعنی بھارو (भारवि) کے کراتار جمیہ (किरातार्जुनीय) کے زمانے سے لے کر عیشدھرت (नैषध चरित) کے زمانے تک طویل مدت قیام اور معاشی مضبوطی سے بھری ہوئی تھی شعراء کو درباروں کی طرف سے ملنے والی مراعات نے انہیں جستجوئے معاش سے آزادی عطا کر رکھی تھی۔ شاہی درباروں سے منسلک رہنے کے سبب ان شعراء کی زندگی بھی عموماً عیش و عشرت میں بسر ہوتی تھی۔ ان کی تخلیقات سے لطف اندوز ہونے والے افراد عموماً اشرافیہ طبقے سے تعلق رکھتے تھے۔ ظاہر ہے کہ ان شعراء کی تخلیقات چاہے وہ رزمیہ ہو یا ڈرامہ ان سب میں اشرافیہ طبقے کی ہی نمائندگی رہتی تھی۔ اس اشرافیہ طبقے کے افراد پڑھے لکھے، مہذب اور امیر ہوتے تھے۔ انہیں ناگرک (नागरिक) کہا جاتا تھا۔ ناگرک کے مکان سے ملحق ایک تالاب ہوتا تھا ساتھ ہی ایک باغیچہ ہوتا تھا اس کا مکان وسیع ہوتا تھا۔ اس میں تنہائی میں وقت گزارنے کے لئے بیلوں سے منڈھا ہوا کچھ ہوتا تھا۔ مکان کا اندرونی حصہ خواتین کیلئے ہوتا تھا۔ ہر کام کیلئے الگ الگ کمرے ہوتے تھے۔ سونے کے کمرے میں پتنگ پر سفید پتنگ پوش ہوتا تھا۔ پتنگ کے سر ہانے لکڑی کی چوکی پر دیوتا کا بت ہوتا تھا اور دوسری چوکی پر پھولوں کا ہار، خوشبودار اشیاء، صندل اور کافور وغیرہ کا انتظام رہتا تھا۔ وہیں ویڑا (वीणा) بھی رکھی رہتی تھی۔ منجروں میں طوطا، مینا اور چکورو وغیرہ پرندے پالے جاتے تھے۔ تفریح کے لئے مختلف آلات موجود رہتے تھے ان میں مصوری کا سامان سب سے زیادہ اہمیت رکھتا تھا۔ ناگرک کے مکان کا یہ بیان کالداس کے ”میگھ دوت“ میں، ماگھ (माघ) کے دوار کاورن (द्वारिका वरान) اور مرچھ کٹک (मृच्छकटिक) کے چارودت و سنت سینا کے مکالوں کے حوالے سے ملتا ہے۔

اس عہد میں کنواری لڑکیوں کو مختلف فنون کے علم سے آراستہ کیا جاتا تھا۔ انہیں جنسیات کی تعلیم بھی مہیا کرائی جاتی تھی۔ ان ددیشواؤں کو عام طور پر موسیقی، رقص، مزامیر اور مصوری سے متعلق تعلیم دی جاتی تھی۔ واتسیاؤں کے کام سوتر سے معلوم ہوتا ہے کہ عام شہری صبح نہادھو کر دھبے

ہوئے کپڑے پہن کر، خوشبو لگا کر، ہار پہن کر آئینہ دیکھ کر پان کھا کر اپنے کام کاج کے لئے نکلتا تھا۔ اس کے ہر کام کا وقت متعین تھا۔ وہ روز نہاتا تھا اور ہر دوسرے دن مالش کراتا تھا۔ ہر چوتھے دن حمامت (क्षات) بنواتا تھا۔ دوپہر میں کھانا کھاتا تھا۔ اس کے بعد طوطا اور مینا سے گفتگو کرتا تھا۔ پان کھاتا تھا اور پھر تھوڑی دیر کیلئے آرام بھی کرتا تھا۔ اکثر ہر روز مرد اور خواتین تفریح کے لئے بھی وقت نکالتے تھے۔ شام کو موسیقی کی محفل آراستہ کی جاتی تھی۔ رات میں سونے کے کمرے کو خوشبو سے بسایا جاتا تھا۔ شراب اکثر پی جاتی تھی۔ اس زمانے میں طوائفوں کے کوٹھوں پر جانا برا نہیں سمجھا جاتا تھا۔ اس زمانے کی اشرافیہ معاشرتی زندگی جاگیردارانہ نظام میں پھل پھول رہی تھی۔ یہ بہت کچھ لکھنؤ کے نوابی دور کی یاد دلاتی ہے۔ جنسی زندگی کو بہت اہمیت دی جاتی تھی مگر اس کے بارے میں ایک صحت مندرویہ یہ تھا کہ آچار یہ و اتسیاں جیسے آچار یہ نے جنسیات پر باقاعدہ ایک تصنیف کام سوتر کے عنوان سے لکھی جس سے یہ اشرافیہ استفادہ کرتا تھا اس کا اثر تخلیقی رزمیوں پر بھی پڑا۔ مثال کے طور پر کالداس کے کمار سمبھو (कुमारसम्भव) سری ہرش کے نیشدھ، رتنا کر کے ہر وجے وغیرہ میں جنسیات آمیز بیانات وافر مقدار میں ملتے ہیں اور ان رزمیوں میں عورت کے حسن کا عریاں بیان دستیاب ہے۔ اس کی ایک بڑی وجہ تو یہ ہے کہ شعر و ادب کا تعلق اس طویل عہد میں اشرافیہ اور حکمران طبقے سے تھا جو عیش و عشرت کی زندگی گزار رہے تھے آغاز سے ہی براہمن طبقے کو معاشرے میں بالادستی حاصل تھی وہ استثنائی صورت کے علاوہ عام طور پر حکمران نہیں ہوتے تھے مگر ان کے اثرات حکمران طبقے شکریوں پر بہت زیادہ تھے۔ اس طبقے نے اپنی ذہنی استعداد کے ذریعہ زندگی کے ہر شعبے پر اپنی پکڑ مضبوط کر رکھی تھی۔ ظاہر ہے کہ اس مذہبی جماعت (Priest-Class) نے حکمران طبقے کے ساتھ عیش و عشرت کی زندگی بتاتے ہوئے شعر و ادب میں اس معاشرتی رنگ کو بھی اتارنے کی کامیاب کوششیں کیں۔ ان کے علاوہ سیٹھ ساہوکار جو وشیہ (वैश्य) ذات سے تعلق رکھتے تھے انھیں اپنی معاشی تنگ و دو سے فرصت نہیں ملتی تھی۔ چوتھ طبقہ وہ تھا جو کھیتی باڑی اور محنت مزدوری کے ذریعہ اپنے شب و روز گزارتا تھا اس طبقے کو علمی مشاغل سے دور رکھا گیا اور دانستہ انھیں صرف محنت سے متعلق کاموں سے وابستہ رکھا گیا انھیں عام طور پر شور رکھا گیا جنھیں بھوک مٹانے

کیلئے شب و روز کڑی محنت کرنا پڑتی تھی۔ ظاہر ہے کہ یہ طبقہ قاتی ناہمواری صرف دو ذائقوں پر مہم اور شکستہ کو ہی علمی کاموں کا موقع فراہم کرتی تھی یہ طبقہ ہی اشرافیہ کہلاتا تھا۔ چونکہ یہ عیش و عشرت کا دلدادہ تھا اور معاشرتی طور پر بہت مضبوط تھا اسلئے جس طرح کی زندگی وہ گزار رہا تھا اس کا عکس ان کی تخلیقات میں لامحالہ آتا ہی تھا۔ اس لئے اس عہد کی تخلیقات میں نسائی حسن کا مختلف النوع بیان اس وقت کے معاشرے کے اثر میں فطری طور پر منظر عام پر آ گیا، نسائی حسن اس زمانے میں کتنا اہم تھا چرک (چرک) کے اس شعر سے مترشح ہوتا ہے۔

इष्टा ह्येकैकशोऽप्यर्था पर प्रीतिकारा स्मृता ।

कि पुन स्वीशरीरे य सघातेन वयस्थिता

सघातो हीन्दिमार्थाना स्त्रीषु नान्यत्र विद्यते ।

یعنی "جسمانی اعضاء سے متعلق ایک ایک مضمون گہرا انبساط عطا کرتا ہے۔ پھر نسائی حسن کے موضوع کا تو کہن کیا؟ جس میں شکل، بو، لمس اور غلط بھی مل کر اعضاء کی لطیف صورت حال پیدا کرتے ہیں اور انبساط عطا کرتے ہیں۔"

صورت حال یہ ہوئی کہ نسائی حسن کی تمثیل اور اس کو استعارہ بنانے کی ایک نئی روایت بھی معرض وجود میں آ گئی۔ مثال کے طور پر میدان جنگ میں جنگ جو سپاہی کے تیر کو عورت کا پستان بنا دیا گیا۔ محلوں میں ہیرے جواہرات سے جڑی ہوئی دیواروں کو عورت کی بانہہ قرار دیا گیا۔ اس عہد کے شعراء نے فطرت کے مظاہر کو بھی نسائی حسن کے حوالے سے بیان کرنے میں خاصی دلچسپی دکھائی۔ مثال کے طور پر عظیم شاعر ماگھ نے مغربی سمت کو ایک طوائف کی شکل میں دیکھا یعنی مغربی سمت غروب ہوتے ہوئے دھندلے آفتاب کو اس طرح گھر سے نکال دیتی ہے جس طرح ایک طوائف (गणिका) اپنے اوپر، دولت لٹا کر غریب ہو جانے والے شخص کو اپنے کوٹھے سے نکال دیتی ہے۔ اسی طرح ایک اور مثال یوں ہے کہ سورج غروب ہو رہا تھا اس لئے اسے روکنے کے لئے ہی اس کی معشوقہ کنول نے اس کی آخری کرن کو پکڑ لیا۔ نسائی حسن کے اس طرح بیان کی ایک اور وجہ یہ بھی تھی کہ سنسکرت شعریات میں رسولوں میں سب سے زیادہ اہمیت شرنکار رس (शृंगार रस) کو دی گئی۔ آندور دھن نے شیرینی وصف (माधुर्य गुण) کی تعریف کرتے ہوئے

فرمایا تھا کہ شرنکارس ہی سب سے زیادہ انبساط آمیز شیریں کیفیت ہے۔ اور اس کیفیت کے تحت ہی شیریں وصف (माधुर्य गुण) موجود رہتا ہے۔ ابھنگپت نے اس ضمن میں فرمایا کہ شرنکارس کا جذبہ ہی ایسا ہے جو دیوتاؤں، پرندوں، جانوروں اور انسانوں میں پایا جاتا ہے۔ جس طرح عالم، جاہل، صحت مند یا بیمار یعنی کوئی بھی شخص شکر کو اپنی زبان پر رکھ کر شیرینی محسوس کرتا ہے، اسی طرح ہر انسان کی روح میں شرنکارس بسا ہوا ہے۔ ظاہر ہے کہ شرنکارس کو اتنی اہمیت دینے کے سبب نسائی حسن کو سنسکرت شاعری میں بہت زیادہ اہمیت دی گئی۔ ہمارے فراق گورکھپوری نے جس کی زبردست تحسین کی ہے۔

اس عہد میں فنون لطیفہ کے عام مظاہرے کیلئے بھی ہر مہینے سرسوتی مندر (सरस्वती मन्दिर) میں صاحب دل سامعین اکٹھا ہوتے تھے۔ اس اجتماع یا نشست میں دوسری عام جماعتوں کے افراد بھی شامل ہو سکتے تھے۔ اس نشست میں دانشور حضرات ہی تقریر کر سکتے تھے اور انہیں احترام کی نظروں سے دیکھا جاتا تھا۔ اس زمانے میں عام طور پر یہ مانا جاتا تھا کہ شاعر کو سب سے پہلے خود اپنی تربیت کرنی چاہئے اور اسے یہ بھی غور کرنا چاہئے کہ اسے کتنی زبانیں آتی ہیں؟ عام سامعین اور شاہ وقت کی موجودہ دلچسپیاں کیا ہیں؟ جس کے دربار سے وہ غسک ہے وہ شہنشاہ کس طرح کی نشستیں پسند کرتا ہے؟ ان سبھی پر غور کرنے کے بعد اپنی پسندیدہ زبان میں شعر خلق کرنا چاہئے۔ سامع (नागरिक) کی روزمرہ کی زندگی کے بارے میں اوپر بیان کیا جا چکا ہے لیکن شاعر کی روزمرہ کی زندگی کے بارے میں بھی ایک نظام یا دستور قائم کیا گیا تھا۔ اس بارے میں راج شیکھر (राजशेखर)، اور شمیمندر (क्षेमन्द) نے خوب غور و خوض کیا تھا۔ راج شیکھر نے صحت (स्वास्थ्य)، صلاحیت (प्रतिभा)، عقیدت (भक्ति)، دانشوری آمیز قصہ (विद्वत्कथा)، زیادہ سے زیادہ سماعت (बहुश्रुतता)، یادداشت (स्मृति)، مضبوطی (दृढता) اور ہمت (उत्साह) وغیرہ شاعرانہ صلاحیت کی آٹھ ماؤں کا ذکر کیا ہے اور ان کے حوالے سے شاعر کی رہائش، جسمانی پاکیزگی، جسمانی حسن کی آرائش کے طریقے، پوشاک اور زیور اور عام طور طریقہ وغیرہ کا بیان بھی پیش کیا ہے۔ اس زمانے میں راجہ کی صدارت میں مشاعرے بھی ہوتے تھے۔ راج شیکھر نے

کاویہ میمانسا میں فرمایا کہ راجہ خود بھی شاعر ہوا اور شعراء کی جماعت کی وہ تشکیل بھی کرے۔ اس مخصوص جماعت کے لئے مخصوص طرح کے مکان بھی بنائے جاتے تھے۔ شعراء کا معاشرہ مختلف قسم کے دانشوروں اور شعراء پر انحصار کرتا تھا۔ شاعرہ جس نشست کا وہ میں ہوتا تھا اسے سبھا منڈپ (सभा मण्डप) کہا جاتا تھا۔ شعری نشست کا آغاز خواہ راجہ کرتا تھا۔ شعراء کی تخلیقات پر تنقیدی تبصرے بھی ہوتے تھے۔ اس طرح کے راجاؤں میں راجا شیخ نے (1191ء)، سواتاہن (सुवातहन्) شورک (शोरक) اور ساہماک (सामाक) وغیرہ کے بارے میں بتایا ہے۔ ان مشاعروں کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوتا تھا کہ مختلف شعراء، فنکاروں اور دانشوروں کا آپس میں تعارف ہو جاتا تھا۔ مختلف موضوعات پر بحث و مباحثہ کے سبب غور و فکر کے راستے کھلتے تھے۔ حکمران طبقے میں اور شعراء کے طبقے میں عزت حاصل کرنے کا دوسرا ذریعہ تھا۔ شعراء اب کی ان محفلوں کو یک عبارت حاصل تھا۔ اسلئے آجاریہ ٹڈی نے فرمایا کہ

राजा शिखर ने ११९१ ई. में एक सभा मण्डप

स्थापित किया जहाँ शायरों और विद्वानों

— ۱۰۵۰ء اور ۱۰۵۰ء

یعنی "شہرت کی تمنا رکھنے والوں کے لئے یہ ضروری ہے۔" ۱۰۵۰ء کی پوری طرح ختم کر کے شعریات اور مصنفان کو ملحقہ میں ادب جا میں کیوں کہ شعری صلاحیت کافی کمزور ہو جائے۔ بعد بھی سرسواتی کی پوجا (کتب بنی) مسلسل رہنے والوں میں شعر و ادب دانشوروں کی نشستوں میں شامل ہونے کی صلاحیت پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ حضرات اگر شاعر نہ ہوں گے تو صاحب ذوق و ذہن ہو جائیں گے۔

اس کے ساتھ چارویں نے شعر و ادب کی حیثیت پر بھی اصرار کیا۔ شاعر (راجا) شیخ، زیم چند، دھرم داس وغیرہ کے شعروں کی تحسین (اپنے ذہن کا انکشاف) یا ان میں شاعری کے تحقیقی قیام کے ساتھ ساتھ ان کی فطرت و ان کے

شعری روایات کو بھی بیان کیا گیا ہے۔ فطری صلاحیت کے ساتھ ہی حصول علم (व्युत्पत्ति) کی اہمیت بھی بیان کی گئی۔ راج شیکھر (राजशेखर) نے اسے بہت اہمیت دی اور بتایا کہ علم اور فطری صلاحیت کے اتصال سے انبساط اور کیفیت آمیز شاعری معرض وجود میں آتی ہے۔ بھرت منی، بھامہ اور رورث نے بتایا کہ ایسے شعراء جو علم اور فطری صلاحیت سے مزین ہوتے ہیں ان کی گرفت میں دنیا کی ایسی کوئی شے نہیں ہے جو شاعری کا موضوع نہ بن سکے۔ اسی لئے شاعر پر یہ ذمہ داری ڈالی گئی کہ وہ اپنے وقت کے رائج سارے علوم کا مطالعہ لازمی طور پر کرتا رہے، اس امر کی اہمیت پر راج شیکھر، راجیشور، ممت اور واگ بھٹ نے روشنی ڈالی۔

شعریاتی نظریات (رس، انکار، دھون، رست، اُدچتہ اور ذکر وکت) سے متعلق تصانیف نے حالانکہ اصولہائے نقد پر بڑی شرح و سطر کے ساتھ روشنی ڈالی۔ لیکن اس سے یہ نقصان ضرور ہوا کہ متاخرین شعراء ان نظریات کی حدود میں ہی طبع آزمائی کرتے رہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ یہ شعراء شاعری کی ظاہری ساخت پر ہی اپنی تمام صلاحیتیں صرف کرتے رہے۔ شعریات سے متعلق تصانیف میں رسوں اور جذبات کی تعداد متعین ہو جانے کے سبب وہ عناصر، جوان متعین رسوں اور جذبوں سے باہر آتے تھے ان کی طرف شعراء متوجہ نہیں ہو سکے۔ اس لئے آچار یہ بھامہ وغیرہ نے شاعری کے موضوعات لامحدود ہونے کی جو بات کہی تھی وہ مجروح ہوتی گئی۔ اور سنسکرت شاعری میں تنوع کا فقدان ہوتا گیا۔ ایک بندھے نکلے اصول میں ہی جب شاعری خلق ہونے لگی تو لازماً تنوع متاثر ہوا۔ مثال کے طور پر رس کے محرکات کی تعداد کے تعین سے ہیر و نیز ہیردن کی اقسام کو متعین کرنے سے انسانی فطرت کے تنوع کی عکاسی اپنے سارے رنگوں کے ساتھ نہیں ہو سکی۔ سبھی جانتے ہیں کہ انسانی فطرت تغیر پذیر ہے مثال کے طور پر اس کی نفرت عقیدت میں تبدیل ہو سکتی ہے، دشمنی، دوستی میں تبدیل ہو سکتی ہے، تشدد، رحم میں تبدیل ہو سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایک با صد حیت شاعر اس حقیقت کو بخوبی سمجھتا ہے اور صفحہ قرطاس پر اسے اتارتا بھی ہے۔ سنسکرت شاعری خصوصاً تخلیقی رزمیہ میں زیادہ تر عینیت پرست ہیر و کو ہی مرکزیت عطا کی گئی۔ عام آدمی کو اہمیت نہیں دی گئی جس سے ارضیت کی خوشبو پر بھی چوٹ پڑی۔ یہی چیزیں ہمارے یہاں اردو میں

بھی حالی، محمد حسین آزاد، ڈپٹی نذیر احمد اور شبلی سے قبل کے عہد میں درآئی تھیں۔

معیاری شاعری میں شاعر، شاعری اور اہل دل یا باذوق قارئین، تینوں کا اپنا الگ الگ کردار ہوتا ہے لیکن یہ تینوں ہم آہنگ بھی ہیں۔ وہ شاعری، افانی ہوتی ہے جسمیں باذوق قارئین اپنے جذبات کا محرک اساسی (آत्मबन्धन) پا جاتے ہیں، جو شاعری، شاعری کے محسوسات سے علاقہ نہیں رکھتی اور نہ باذوق صاحب دل کے جذبات کو متاثر کر پاتی ہے، اس میں صرف ذہنی قلابازیاں اور آورد کی ستم ظریفیاں ہوتی ہیں۔ بہر حال ایک مدت تک سنسکرت شاعری، شاعری کی آفاقی قدروں کی عکاسی فنکاری کے ساتھ فطری انداز میں کرتی گئی لیکن بعد میں جیسا کہ اوپر عرض کیا جا چکا ہے شعر یا قی نظریات سے متاثر ہو کر اصولہائے نقد کو سامنے رکھ کر جو شاعری خلق کی گئی وہ کیفیت سے عاری شاعری تھی۔

سنسکرت شاعری کا ایک بہت ہی طاقتور پہلو منہ ہر فطرت کی عکاسی ہے۔ سنسکرت کے عظیم شعراء نے اس بات کو آغاز میں ہی سمجھ لیا تھا کہ انسان فطرت کا ایک خوبصورت حصہ ہے اس لئے فطرت اور انسان کے اس تعلق کو انھوں نے اپنی شاعری میں مختلف انداز میں پیش کیا۔ انھوں نے اس ضمن میں کئی اساسی اختیار کئے۔ یہ اساسی الفاظ کی مختلف قوتوں، لسانی اظہار اور رموز و حادئم وغیرہ کے ذریعہ فطرت کے مظاہر کے بیان میں اختیار کئے گئے۔ خصوصی طور پر تین اساسی بہت اہم ہیں۔ اول بیانیہ (वैचित्र्य-वर्णन)، دوم مصوری آمیز (चित्र-वर्णन) اور سوم اعجاز آمیز (वैचित्र्य-वर्णन) ان میں بیانیہ اسلوب کی دو شکلیں ہیں۔ اول خاکہ نگاری (संक्षेप-वर्णन) دوم پیچیدہ نقش (संक्षेप-वर्णन) خاکہ نگاری میں منظر یا موسم کی عام خصوصیات کا بیان ہوتا ہے۔ خصوصاً تخلیقی رزمیوں اور بیانیہ تاریخی رزمیوں میں اس کا استعمال بہت زیادہ ملتا ہے۔ پیچیدہ نقش نگاری میں اخذ معنی سے متعلق (अर्थ-वर्णन) اور پیکر تراشی کو بہت اہمیت دی گئی۔ اس اسلوب میں فطرت کے مظاہر سے متعلق بہت ہی باریک اور لطیف ترین مرتعے سجائے گئے ہیں۔ اس اسلوب میں صرف معنی کی ترسیل کو ہی اہمیت نہیں دی گئی بلکہ پیکر تراشی کے ذریعے شعر کی ساخت کو بھی خوبصورتی عطا کی گئی۔ راماین میں والمیک نے، رگھونش میں کالداس نے، پد یہ چوڑا مڑ (पद-यचूडामण्डल) میں، بدھ

گھوش نے، جانکی ہرٹ (جانکی ہرٹ) میں کمار داس نے اور عیشہ (نیشہ) میں سری ہرٹ نے مصوری آمیز اسلوب کے زبردست مظاہرے کئے ہیں۔ کالداس کی ایک مثال پیش کی جا رہی ہے۔

”جھیل کے پانی پر ڈوبتے ہوئے سورج کا سایہ پھیل گیا ہے، ایسا

لگتا ہے جیسے جھیل پر سنہرائیل بن گیا ہو۔“

ایک مثال بھارتیہ (भारती) کی اس طرح ہے:

”بلور اور چاندی کی دیواروں پر سورج کی کرنیں پڑنے سے نیز

کبودی رنگ کے لعلوں کی روشنی پڑنے سے دوپہر میں ہی چاندنی پھیلی

ہوئی لگنے لگی۔“

مصوری آمیز اسلوب، میں حسن کاری کی اساس مماثلت ہے جیسا کہ اوپر کی دو مثالوں سے عیاں ہے مگر تیسرے اسلوب میں اعجاز آمیز کلام کا معنی زرخیز تخیل اور تحیر کے ذریعہ اخذ کیا جانے لگا۔ کالداس کی ایک مثال یوں ہے:

”فصل بہار نے آم کے بوروں کی شکل میں نئے تیروں کے تیار ہو

جانے پر ان پر آنے والے بھوزوں کی شکل میں حروف سے جیسے کامیو

کا نام تحریر کر دیا ہو۔“

یہ اسالیب سنسکرت کے تخلیقی رزمیوں میں بڑی ہی فنکاری سے اپنائے گئے جن کی اہمیت ہمیشہ باقی رہے گی۔

سنسکرت شاعری میں اسطوریات کے حوالے سے والمیک کی راماین اور ویاس کی مہا بھارت میں جن واقعات اور کرداروں کو بیان کیا گیا تھا ان کی باز تخلیق (Re-creation) ان عظیم شعراء کے بعد کے شعراء مثلاً کالداس، بھارتیہ، ماگھ اور سری ہرٹ کے ذریعہ بڑے ہی دلاویز اسالیب میں کی گئی، اور ایک ہی طرح کے واقعات اور کرداروں کو مختلف طرح سے انھوں نے مختلف شکلیں عطا کیں۔ اس ضمن میں مغربی شاعری میں بھی یہی کاوشیں یعنی باز تخلیق کے نمونے معرض وجود میں آئے اس سلسلے میں ڈکسن (Dixon) فرماتے ہیں:

"When the poet is himself a part of that which he describes as one fancies it was with Homer or homeridace of at least in closest sympathy with its essential elements not separated from it by any critical superiority how clear and bright the picture , whereas in such a work as Virgil consummates art as it is ,one perceives that the field of the author's personal experience is altogether remote from the shadowy land to which he guides us and that he is imaginative to revive far off forgotten things merely to project a credible and pleasant fiction.

• English Epic and Heroic poetry -Dixon -page 14

باز تخلیق کی یہ روایت ہمارے یہاں اردو میں بھی وافر مقدار میں موجود ہے۔

سنسکرت شاعری میں تاریخی رزمیہ کے طور پر راماین اور مہابھارت میں خالص تاریخی واقعات نہیں بیان کئے گئے ہیں حقیقت یہ ہے کہ ان عظیم رزمیوں کے واقعات تاریخ سے نشوونما پانے والے بالکل نئے پیکروں میں تبدیل ہو کر سامنے آئے ہیں۔ چونکہ قدیم ہندوستانی نظریہ کے تحت تخلیق کا مقصد حصول انبساط (रस) رہا ہے اس لئے آچار یہ بھامہ نے صرف حقیقت بیانی کو غیر شعر (अकाव्य) کہا اور آئندہ ردھن نے اسے غیر شعری موزونیت (अकाव्योचित) کہا۔ اس لئے سنسکرت شاعری میں حقائق کو تخیل کے ذریعہ پر جمال اور دلاویز بنا کر پیش کرنے کی روایت کو استحکام ملا۔ اس لئے یہ دونوں عظیم رزمیہ ہندوستانی فکر کی روشنی میں تاریخی نہ ہو کر تاریخی اسلوب والے رزمیہ تسلیم کئے جاتے ہیں۔ ڈاکٹر ڈے اس ضمن میں رقم طراز ہیں:

In making an estimate of these works therefore , it should be borne in

mind that they are , in conception and execution, deliberately meant to be elegant poetical works rather than sober historical or human documents.....The Qualification, 'historical' therefore serves no useful purpose except indicating imperfectly that these kavyas have an historical ,instead of a legendary or invented theme but the historical theme is treated as if it is no better nor worse than a legendary or invented one.

-History of sanskrit Literature-

Dr.S.k Dey page 348-349

ظاہر ہوا کہ سنسکرت شاعری کا پس منظر اور اس کے محرکات متنوع ہیں۔ یہ وہ شاعری تھی جو اشرافیہ طبقے میں پیدا ہوئی۔ حالانکہ بودھ اور جینی فکر نے بھی اس میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ مگر اس شاعری اور اس کی شعریات پر برہمن فکر پوری طرح حاوی رہی اور اس فکر کو حکمران طبقے نے آنکھوں سے لگایا۔ ان حکمرانوں میں بھی باصلاحیت شعراء گزرے۔ اس شاعری کی ظاہری ساخت اور باطنی کائنات میں جمال آفرینی کے عناصر موجود ہیں۔ یہاں صناعی کو بہت اہمیت دی گئی۔ بعد میں یعنی آخری دور میں اس صناعی کے چکر میں کئی تخلیقات چیتاں کی شکل بھی اختیار کر گئیں مگر اس شاعری کی بہت سی تخلیقات میں کیفیت آمیز انبساط کی موجودگی اور صنائع بدائع کی موزوں جلوہ آرائی نے انہیں شہرت کے بام عروج پر پہنچا دیا۔

☆☆☆

شاعر کی تعلیم و تربیت : آچاریہ راج شیکھر کے افکار

سنسکرت شعریات کی تاریخ میں آچاریہ راج شیکھر (۸۸۵ء سے ۹۷۵ء) کسی شعریاتی دبستان کے نظریہ ساز آچاریہ نہ ہوتے ہوئے بھی اپنی تصنیف کاویہ میمانسا (काव्य भीमन्सा) یعنی نقد شاعری کے سبب آچاریہ تسلیم کئے گئے ہیں حالانکہ اس تصنیف کو وہ پورا نہیں کر سکے تھے لیکن اس کے جو حصے دستیاب ہیں ان کا مطالعہ کرنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ انہوں نے متقدمین کے نظریات کا خلاصہ اس تصنیف میں پیش کر دیا ہے اور یہی سبب ہے کہ سنسکرت کے متاخرین علماء نے ان کے جتنے اقتباسات اپنی تصانیف میں پیش کئے ہیں اتنے کسی دوسرے سنسکرت آچاریہ کے نہیں پیش کئے ہیں۔ زبان، صرف و نحو، فلسفہ، شعریات اور لسانیات وغیرہ پر ان کے وسیع اثرات موجود ہیں۔

راج شیکھر نام کے کئی علماء ہوئے ہیں مگر کاویہ میمانسہ (نقد شاعری) کے خالق راج شیکھر ان سبھی پر فوقیت رکھتے ہیں۔ وہ برہمن تھے اور ان کی شادی ایک عالمہ، ادب سندی (अवन्ति सुन्दरी) سے ہوئی تھی جو برہمن زادی نہ ہو کر چوہان خاندان کی دوشیزہ تھیں۔ اپنی تصنیف کاویہ میمانسہ میں راج شیکھر نے ان کے کئی افکار کے اقتباس پیش کئے ہیں۔ راج شیکھر قنوج کے راجہ مہندر پال کے دربار سے وابستہ تھے اور اشرافیہ طبقے سے تعلق رکھتے ہوئے عیش و عشرت کی زندگی گزار رہے تھے۔ اپنی نوجوانی کے دنوں میں انہوں نے بال رامین (बाल-रामायणा) لکھی بعد میں کرپور منجری (कर्पूर-मंजरी) نام کی تمثیل (सट्टक) کی تخلیق کی۔ اس کے بعد جب وہ بال بھارت (बाल-भारत) ڈرامہ لکھ رہے تھے تو ان کے مربی راجہ مہندر پال اور ان کے والد دھپک (दुहिक) کا انتقال ہو گیا تھا۔ دھپک کسی راجہ کے وزیر تھے۔ فطری طور پر راج شیکھر ان دونوں کے انتقال سے بہت پریشان اور ملول ہوئے اور قنوج چھوڑ کر ادھر

ادھر بھٹکتے ہوئے ودھ شال (विद्धशाल मंजिका) لکھی۔ مہندر پال کے وارث میں پال (महिपाल) کو جب سیاسی استحکام ملا تو راج شیکھر دوبارہ قنوج لوٹے، اب وہ ضعیف ہو چکے تھے اور اپنے علم و فضل کا نچوڑ کاویہ میمانسہ میں پیش کرنا چاہتے تھے مگر اس ادھوری تصنیف کو لکھنے کے دوران ہی وہ خالق حقیقی سے جا ملے۔ راج شیکھر اپنے متقدمین سے چلی آرہی ادبی روایات کے امین تھے۔ انہوں نے اس عظیم روایت کے حوالے سے بھاس (भास) اور مراری (मुरारि) تک پھیلی ہوئی ڈرامہ سے متعلق روایات اور شعر بانی روایت جو آچاریہ بھامہ سے لے کر آچاریہ آنند وردھن تک پھیلی ہوئی تھی اسے اپنے اندر جذب کر لیا تھا اور اس طرح انہوں نے اپنی ادھوری تصنیف کاویہ میمانسہ میں آچاریہ بھرت، آچاریہ دامن، آچاریہ ادبھٹ، آچاریہ لوٹ اور آچاریہ آنند وردھن کے افکار کے حوالے پیش کئے ہیں۔

راج شیکھر کو اپنے زمانے کی کئی زبانوں پر استحقاق حاصل تھا۔ کرپور منجری تمشیل انہوں نے پراکرت میں لکھی تھی بال راماین اور ودھ شال بھجکا (विद्धशाल मंजिका) میں نچلے طبقے کے مختلف کرداروں سے انہوں نے پراکرت زبان میں مکالمے ادا کرائے ہیں۔ راج شیکھر پراکرت سے اتنی محبت کرتے تھے کہ انہوں نے بیاگک دہل یہ کہا کہ۔

”سکرت زبان میں پیش کی گئی تخلیقات رس سے خالی ہوتی ہیں۔

پراکرت کی تخلیقات میں ہی شیرینی ہوتی ہے۔ جس طرح مرد سخت ہوتے ہیں

اسی طرح سکرت کی تخلیقات سخت ہوتی ہیں۔ جس طرح خواتین نرم و نازک

ہوتی ہیں اسی طرح پراکرت کی تخلیقات شیریں اور لطیف ہوتی ہیں۔“

اصل متن یوں ہے۔

परुसा साकिअवधा पाउदवन्धो विहोइ सउमारो ।

पुरुसमहिलारा जेतिअमिहत्तर तेतिअ मिमारा ॥

کرپور منجری ۸/۱

راج شیکھر نے پراکرت کی صرف دو اقسام یعنی مہاراشٹری پراکرت (महाराष्ट्री)

(پراکرت) اور شورسینی (پراکرت) کا ہی ذکر کیا ہے۔ بہر کیف راج شیکھر نے شعریات سے متعلق ہر موضوع پر اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے مگر انہوں نے کاویہ میمانسہ میں شاعر کی تعلیم اور اس کی تربیت کے حوالہ سے جن افکار کا اظہار کیا ہے وہ انقلابی نوعیت کے ہیں کیوں کہ جس تفصیل کے ساتھ انہوں نے اس موضوع پر روشنی ڈالی ہے ان سے قبل کسی آچاریہ نے اس موضوع پر اپنے خیالات کا اظہار نہیں کیا تھا ان کی ادھوری تصنیف کاویہ میمانسہ اٹھارہ حصوں میں منقسم تھی لیکن آج اس کا ایک ہی حصہ بہ عنوان کوی رہسیہ (رازِ شاعر) ہی دستیاب ہے۔ اس حصے میں راج شیکھر نے شاعر کی شخصیت اور اس کے فرائض کے ارتقاء اور نشوونما پر بحث کی ہے۔ اس حصے کے ذیلی عنوان یوں ہیں۔

۱۔ مردِ شاعری (پুরুش-کاو) (کاو-پুরুش)

۲۔ شاعر (کدی)

۳۔ صاحبِ ذوق یا نقاد (भावक)

۴۔ شاعری کی پختگی (काव्य पाक)

۵۔ سرّۃ شاعری (काव्य गुहरसा)

ان ذیلی عنوانات پر راج شیکھر نے بڑی تفصیل اور باریک بینی سے روشنی ڈالی ہے۔ ان پر ترتیب سے اظہارِ خیال مناسب رہے گا۔

مردِ شاعری (پুরুش-کاو)

نویں صدی عیسوی سے قبل سنسکرت شعریات اور شاعری میں مردِ شاعری کا تصور نہیں ملتا۔ اس بارے میں سب سے پہلے آچاریہ دتھی (دڈی) (ساتویں صدی عیسوی) نے پیکرِ شاعری (शरीर-काव्य) کے بارے میں اپنی تصنیف کاویا درش (काव्यादर्श) میں یوں فرمایا تھا۔

शरीर तावदिष्टार्थव्यवच्छिन्ना पदावली

کاویا درش۔ ۱۰/۱

یعنی متوقع معنی آمیز لفظیات کو شاعری کہا جاتا ہے۔ دوسرے
لفظوں میں کیفیت آمیز اور دلاویز بیان پیش کرنے کے لئے متوقع معنی
سے آمیز لفظ کو پیکر شاعری کہا جاتا ہے۔

دغی کے اس قول میں زیادہ تابندگی لانے کے لئے آچار یہ وامن (۷۵۰ء سے ۸۵۰ء کے
درمیان) نے یہ فرمایا کہ۔

शैतिरात्मा काव्यस्य

یعنی شاعری کی روح اسلوب ہے۔ لیکن آگے چل کر آتندور دھن (نویں صدی عیسوی) نے
اسلوب (शैति) کو شاعری کی روح نہ مانتے ہوئے دھون (صوت) کو روح شاعری تسلیم کیا۔ ظاہر
ہے کہ راج شیکھر سے قبل کے علمائے شعریات نے شاعری کے پیکر اور شاعری کی روح کی جو تمثیل
سوچی تھی اس کے پس منظر میں انہوں نے مرد شاعری (काव्य पुरुष) کا ایک تخیل ہی پیش کیا تھا
جب کہ راج شیکھر نے اس تخیل کی تجسیم پیش کر دی۔ مرد شاعری کی پیدائش، اس کا پورے
ہندوستان کا سفر نیز اس کی شادی کا بیان راج شیکھر کے زرخیز تخیل کا ثمرہ ہے۔ راج شیکھر نے نقد
شاعری (काव्य मीमांसा) کے تیسرے باب میں مرد شاعری کا بیان پیش کیا ہے۔ علماء نے اس
بارے میں یہ تجزیہ پیش کیا ہے کہ راج شیکھر نے مرد شاعری کی پیدائش کے بارے میں ہندوستان
کے مختلف حصوں کے مشہور مقامات کے مطابق اسے پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور اس کوشش میں
انہوں نے تاریخ کا سہارا نہ لے کر ہندو صنمیات سے فائدہ اٹھایا ہے اور اس طرح مرد شاعری کو
ہندو صنمیات کی روشنی میں پیش کیا ہے۔ راج شیکھر کا مرد شاعری سے متعلق یہ بیان پُر انوں کے
اسلوب میں ہے۔ علماء کا خیال ہے کہ راج شیکھر نے جو کہانی بیان کی ہے وہ وایو پُر ان (वायु
पुराण)، مہا بھارت (महाभारत) اور ہرش چرت (हर्ष चरित) سے مختلف ہے ہرش چرت میں
وانز (वानर) نے تفصیل سے بتایا ہے کہ سر سوتی (सरस्वती) زمین پر کیوں آئی اور چیون (च्यवन)
رشی کے بیٹے دوہج (दधीचि) سے کیسے شادی کی اور سار سوتیہ (सारस्वतेय) نام کے بیٹے کو جنم
دیا۔ وایو پُر ان (वायु पुराण) کے ۶۵ ویں باب میں بھی یہ کہانی پیش کی گئی ہے۔ علماء نے یہ خیال

ظاہر کیا ہے کہ وائز (वास) نے یہ موضوع دایوہ ان سے ہی اٹھایا ہے۔ مہا بھارت کے شانت پرو (शान्ति-पर्व) اور خلیہ پرو (शल्य पर्व) میں بھی یہ کہانی مختلف انداز میں پیش کی گئی ہے۔ عظیم شاعر آشوکوش (अश्वघोष) نے اپنی مشہور تصنیف بدھ چرت میں بھی اسی طرح کی کہانی پیش کی ہے۔

بہر حال راج شیکھر نے مرد شاعری کے بارے میں اپنے تخیل کے سہارے جو تمثیل پیش کی وہ ایک انقلابی قدم تھا نقد شاعری (काव्य-मीमांसा) کے تیسرے باب میں وہ فرماتے ہیں کہ ایک بار دیوتاؤں کے گرد برہمہ سہتی (बृहस्पति) سے ان کے شاگردوں نے ایک کہانی کے حوالے سے ان سے سوال کیا کہ آپ کے گرد سروتی کے بیٹے مرد شاعری (काव्य पुरुष) کیسے ہیں؟ برہمہ سہتی نے جواب دیا کہ قدیم زمانہ میں سروتی نے ایک بیٹے کی خواہش کے سبب ہمالہ پر ریاضت کی جس سے خوش ہو کر برہمہ نے ان سے کہا کہ تیرے لئے میں بیٹے کی تخلیق کرتا ہوں۔ سروتی نے بعد میں ایک بیٹے کو جنم دیا جس کا نام مرد شاعری (काव्य-पुरुष) ہوا۔ مرد شاعری نے پیدا ہونے ہی بحر آ میز لفظیات میں سروتی کی قصیدہ خوانی اس طرح کی کہ اے مادر مہربان! اس کائنات میں جو سارا ادب موجود ہے، وہی میں لفظ اور معنی کی شکل میں پیدا ہونے والا مرد شاعری (काव्य पुरुष) ہوں۔ ان بحر آ میز خوبصورت جملوں کو سن کر سروتی بہت خوش ہوئیں اور اس مرد شاعری کو گود میں اٹھا کر محبت سے یہ فرمایا، بیٹے! سارے ادب کی ماں یعنی مجھے تو نے بحر آ میز خوبصورت کلام سے شکست دے دی۔ یہ بات تو بہت ہی تعریف والی ہے کہ بیٹے سے ہار جانا دوسرے بیٹے کی پیدائش کی طرح انبساط آ میز ہے۔ تجھ سے پہلے کے علماء نے نثر آ میز کلام کی تخلیق کی تھی شعریت آ میز کلام کی تخلیق نہیں کی تھی، تو نے سب سے پہلے بحر آ میز کلام کی تخلیق کی ہے۔ اس کے بعد بحر آ میز کلام کی تخلیق ہوتی رہے گی تو واقعی تعریف کے لائق ہے۔ تیری زبان سے ادا ہوا یہ بحر آ میز کلام پوری دنیا میں مقبول ہوگا۔ سنسکرت زبان تیرا منہ، پراکرت زبان تیرے بازو، ابھرنش زبان تیری رانیں اور پیشاچی زبان تیرے پاؤں بن کر رہیں گی۔ تو شادو کام حوصلہ آ میز شیریں اور رحم والے اوصاف سے مزین ہوگا۔ رن تیری جان ہے، بحر میں تیرے رونیں ہیں، سوال و جواب

اور پہلی تیرے مخاطب کے کھیل ہیں، تجنیس اور تشبیہ وغیرہ انکار تیرے حسن میں اضافہ کرتے ہیں۔۔۔“

اس کے بعد ایک گھنیرے بیڑ کے سایہ میں چٹان پر اسے لٹا کر اور نوزائیدہ بچے کی طرح برتاؤ کرنے کی تلقین کر کے سرسوتی آکاش گنگا میں نہانے چلی گئیں۔ دوپہر میں گرمی سے ہلکھے ہوئے اس بچے کو اٹھنس (उशनस) منی نے دیکھا تو وہ اسے اٹھا کر اپنے آشرم میں لے گئے۔ آشرم کے پرسکون ماحول میں اس بچے نے اٹھنس منی کو بحر آمیز کلام سے تحریک دی جس سے انہوں نے سرسوتی کی قصیدہ خوانی اس شعر کے ذریعہ کی۔

या दुग्धाऽपि नदुग्धेव कविदोग्धमिरन्वहम ।

हृदि न सन्निधता सा सूक्ति घेनु सरस्वती ।।

”بہترین کلام کی کام دھن (कामधेनु) (ہر خواہش پوری کرنے والی دیوتاؤں کی گائے) سرسوتی دیوی میرے دل میں بس جائیں جو شعر کی شکل والے دودھ دوہنے والوں کے ذریعہ روز ذی جانے پر بھی نہ ذی گئی کی طرح ہیں یعنی جو کبھی کمزور نہیں ہوتیں“

تبھی سے اس اُشنا کو شرفاء شاعر کہنے لگے۔ اسی سے دوسرے لوگ جو شاعری کرنے لگے انہیں بھی شاعر کہا جانے لگا۔ شاعری کے ساتھ ہم رنگ ہونے سے ہی سرسوتی کے بیٹے سارسوتیہ (सारस्वतेय) بھی اشارتا مرد شاعری (काव्य पुरुष) کہے جاتے ہیں۔ نہانے کے بعد جب سرسوتی واپس ہوئیں تو وہاں بیٹے کو نہ پا کر رونے لگیں۔ اتفاق سے والہمکی جی وہاں آ گئے اور انہوں نے بڑے ہی انکسار سے سرسوتی کو ان کے بیٹے کے بارے میں بتایا اور انہیں اُشنا یعنی شکر (शुक्र) منی کے آشرم کی راہ دکھائی۔ سینے سے دودھ نکالتی ہوئی سرسوتی نے اپنے بیٹے کو آغوش میں لے کر اس کے سر کا بوسہ لیتے ہوئے والہمکی جی کو بھی بحر آمیز کلام کہنے کی دعادی نتیجہ یہ ہوا کہ ایک دن رشی والہمکی نے جنسی عمل میں معروف سارس کے جوڑے کو دیکھا چانک ان میں سے ایک کو شکاری نے مار ڈالا دوسرا سارس چیخ چیخ کر رو رہا تھا۔ یہ منظر دیکھ کر والہمکی کی زبان سے آمد کی شکل میں یہ شعر ادا

ہوا۔

”اے شکاری تجھے عزت جاوداں نہ حاصل ہو کیوں کہ تو نے جیسی

عمل میں مصروف سارس کے جوڑے میں سے ایک کو مار ڈالا۔“

اصل متن یوں ہے۔

मा निषाद! प्रतिष्ठा त्वमगम शाश्वती सभा ।

यत्क्रौंचमिथुनादेकमवधी काममोहितम् ॥

دیوی سرسوتی نے اس شعر پر بھی یہ دعا دی کہ جو شخص کوئی دوسری چیز نہ پڑھ کر بھی اس شعر کو پہلے پڑھے گا وہ سارسوت شاعر (کवि सारस्वत) ہوگا۔ والہمکی نے دعا حاصل کر راجین نام کے تاریخی رزمیہ کی تخلیق کی۔ رشی ویدیس نے بھی اس شعر پر غور و خوض کرتے ہوئے اس کے زیر اثر ایک لاکھ اشعار والے مہابھارت جیسے تاریخی رزمیہ کی تخلیق کی۔

ایک بار رشیوں اور دیوتاؤں میں ویدوں کے ایک موضوع پر مناظرہ ہوا۔ برہما نے اس مناظرہ میں سرسوتی کو حکم بنایا اور انہیں اپنے پاس بلایا۔ سرسوتی برہما کے پاس جانے لگیں تو ان کا بیٹا کادیہ پُرش (مردِ شاعری) بھی ان کے پیچھے پیچھے چلنے لگا۔ سرسوتی نے اس سے کہا کہ بیٹے! برہما جی نے تجھے نہیں بلایا ہے اس لئے ان کے پاس جانے میں تیری بھلائی نہیں ہے اور سرسوتی اکیلے برہما کے پاس چلی گئیں اس پر کادیہ پُرش ناراض ہو کر چیخ پڑا۔ اسے روتا ہوا دیکھ کر اس کا دوست شکر جی کا بیٹا کارتکیہ (कर्तिकेय) بھی زور زور سے رونے لگا۔ اس کی ماں گوری یعنی پاروتی نے اسے سمجھاتے ہوئے کہا بیٹے! تو چپ ہو جا۔ کادیہ پُرش کو میں مناتی ہوں۔ ایسا کہہ کر وہ غور کرنے لگیں۔ زیادہ تر جانداروں کی محبت کے علاوہ کوئی دوسری بندش نہیں ہے اس لئے اس کو بھی قابو میں رکھنے کے لئے ایک عورت کی تخلیق کروں۔ ایسا سوچ کر گوری نے علمِ اداوب کی بہو (साहित्य विद्या बधू) کو پیدا کیا اور اسے حکم دیا کہ تیرا یہ شوہر ناراض ہو کر آگے جا رہا ہے اس لئے اس کی ہم قدم بنو اور اس کو لوٹاؤ۔ گوری نے اس کے بعد رشیوں سے کہا اے رشیو! تم کو بھی علم

شعر میں دستگاہ ہے اس لئے تم بھی ان دونوں کی قصیدہ خوانی کرو یہی تمہاری مکمل شاعری ہوگی۔ یہ کہہ کر گوری یعنی پاروتی خاموش ہو گئیں۔ اور رشیوں نے ان کے حکم کی تعمیل کی۔

اس کے بعد وہ سب سے پہلے مشرقی ملکوں میں گئے جہاں انگ (अंग) (قدیم ہندوستان کے ۱۶ ملکوں میں سے ایک انگ) جس کی راج دھانی موجودہ بھاکل پور کے مغرب میں چمپا پوری تھی۔ بہادر کرن (करा) کو مہا بھارت میں اس ملک کا راجہ بنایا گیا تھا۔

بنگ (بنگال) سُہم (सुहम) (ایک قدیم مشرقی ملک جو بنگال سے ملا ہوا تھا) برہم (ब्रह्म) (مشرقی ہندوستان کا قدیم ملک برما) اور پنڈر (पिन्ड्र) (قدیم ہندوستان کا ایک ملک بنگال کا ضلع مالده) ہیں، اُس مرد شاعری کو اپنی طرف راغب کرنے کے لئے عظیم ادب کی بہو

(साहित्य-विद्या वधू) نے جس بھیس کو اپنی خواہش کے مطابق اپنایا اس ملک کی خواتین نے بھی اسی بھیس کو اپنایا۔ اس اسلوب (प्रवृत्ति) کو آوڈرما گدھی (औड्रमा गधी) کہا گیا۔ اور اس کی تعریف رشیوں نے اس طرح کی۔

आर्द्रार्द्रचन्दनकुचार्पित सूत्रहार

सीमन्तचुम्बिसिचय स्फुटबाहुमूल

दूर्वाप्रकापडरुचिरास्वगुरुपभोगाद

गौडागनासु चिरमेष चकास्तुवेष

”گوڈ یعنی بنگال کی خواتین کی یہ پوشاکیں جو اگر کے

استعمال سے دوب کے انکھوے کی طرح ہو گئی ہیں جن میں

گیلے چندن سے پتے ہوئے سینوں پر سوت کے ہار زینت

افروز ہیں، جن میں کپڑا ان کی مانگ کو چھو رہا ہے۔ اور بغلیں

صاف طور پر دکھائی پڑ رہی ہیں، ہمیشہ کے لئے وہ زینت

آفریں رہیں

جس پوشاک کو کاویہ پُرش نے مزاجاً پہن لیا اس پوشاک کو وہاں کے مردوں نے بھی قبول کر لیا۔ اور اس پوشاک کا نام اُوڈر (औड्र) یا اُوڈر ماگدھی (औड्र मागधी) پڑا اور بعد میں علم ادب کی بہو نے جس رقص اور مزامیر کو پیش کیا اسے بھارتی (भारती) کہا گیا۔

رشیوں نے اس ورتی (वृत्ति) کی بھی قصیدہ خوانی کی۔ اس طرح کی سچ دھج کو سوچنے کے بعد بھی وہ کاویہ پُرش (مرد شاعری) علم ادب کی بہو کے قابو میں نہیں آیا۔ وہاں اس بہو نے ایجاز آمیز، تجنیس آمیز، یوگ ورتی (योग वृत्ति) اور رواجی انداز کے جملے کہے۔ یہ گوڑی اسلوب (गौड़ी सीति) ہے۔ رشیوں نے اس کی بھی قصیدہ خوانی کی۔ اس کے بعد وہ کاویہ پُرش (مرد شاعری) پانچال (पंचाल) کی طرف بڑھا۔ پانچال (پنجاب) شورسین (متھرا کے آس پاس کا برج علاقہ) کا شیر، واہیک (قدحار) بلہیک (वल्हिक یعنی بلخ) وغیرہ ملک ہیں۔ وہاں بھی مرد شاعری کی ہم نشینی اختیار کرتے ہوئے اس علم ادب کی بہو نے جس جس زیب و زینت کو اختیار کیا وہاں کی خواتین نے بھی اس زیب و زینت کو قبول کیا۔ یہ طریقہ پانچال مدھیمہ (पंचाल मध्यमा) کے نام سے مشہور ہوا۔ اس کی قصیدہ خوانی بھی رشیوں نے اس طرح کی۔

’کان کے کندلوں کے ٹپنے سے جس میں رخسار مل اٹھے ہیں، جس میں پارہ صفت سفید ہار ناف تک لٹکا ہوا ہے۔ اور جس میں کمر سے نیچے کا کپڑا رانوں سے لے کر گھٹنوں تک ٹک رہا ہے۔ خوب رویوں کی یہ زیب و زینت عزت کی نگاہ سے دیکھی جانے لائق ہے۔‘

یہاں بھی کچھ نرم دلی کے سبب مرد شاعری (काव्य पुरुष) نے جس شکل کو اختیار کیا وہاں کے مردوں نے اسے قبول کر لیا اس اظہار یہ کا نام پانچال مدھیمہ (पंचाल मध्यमा) پڑا اور علم ادب کی بہو نے یہاں جس رقص اور نغمہ کو پیش کیا اس کا نام ساتوتی ورتی (सात्वती वृत्ति) پڑا اسی ورتی میں جب تھوڑی پیچیدگی شامل ہو گئی تو اس اظہار یہ کو آربھتی ورتی (आरभटी वृत्ति) کہا گیا۔ ان کی رشیوں نے قصیدہ خوانی کی۔ اس طرح کے برتاؤ سے اس نے مرد شاعری کو جو تھوڑا بہت قابو میں کیا، اس میں اس نے تھوڑی قلب پراثر کرنے والی، تھوڑی تجنیس آمیز اور تھوڑی اخلاقی باتیں

کیں۔ اس اظہار یہ کو پانچالی اسلوب (पाचाली शैति) کہتے ہیں۔

اس کے بعد مرد شاعری (काव्य पुरुष) اوتی (अवन्ति) ملک یعنی اجین کی طرف بڑھے۔ اوتی ملک میں اوتی یعنی اجین، ویشا (विदिशा یعنی موجودہ بھیلانگر)، سراسٹر (सुराष्ट्र) یعنی موجودہ سورت کا علاقہ، مالو (मालव یعنی مالوہ) اربد (अबुद یعنی آبو پہاڑ کے اطراف کا علاقہ) اور بھرگو کچھ (भृगुकच्छ) موجودہ بھڑوئچ کے آس پاس کا علاقہ وغیرہ ہیں۔ ان سے گزرتی ہوئی علم ادب کی بہو (बहु) (साहित्य विद्या बहु) نے جو بھیں بنایا ان علاقوں کی خواتین نے بھی وہی بھیں اپنا لیا۔ اس اظہار یہ کو اوتی کہا جاتا ہے یہ اظہار یہ یا اسلوب پانچال مدھیما اور دکشنا تہ (दक्षिणात्य) کے درمیان کا ہے اسی لئے ساتوتی (सात्वती) اور کوشکی (कौशिकी) اسالیب، وہاں رائج ہوئے۔ پانچال علاقے کے مردوں اور جنوبی علاقے کی خواتین کے بھیں اور برتاؤ قابل تعریف ہوئے ان دونوں کی گفتگو اور برتاؤ کا امتزاج اوتی علاقے میں موجود ہوا۔

مرد شاعری اس کے بعد جنوب کی سمت بڑھا جہاں ملے (मल्ल) (مالا بار کا پہاڑی علاقہ) میکل (मेकल) (جنوب کا ایک پہاڑ) کٹل (कुतल) کوکڑ اور برار کے درمیان پہاڑی علاقہ) کیرل، پال (جنوب کا ایک پہاڑی علاقہ) اور منجر (मंजर) وغیرہ پہاڑی علاقے ہیں اور مہاراشٹر، گانگ اور کلنگ (गुदावरी اور ویرڑی دریاؤں کے درمیان کا علاقہ) وغیرہ علاقے ہیں وہاں مرد شاعری کا پیچھا کرتی ہوئی علم شاعری کی بہو کی سچ دھج کو وہاں کی خواتین نے اپنا لیا اسے دکش تہ (दक्षिणात्य) اسلوب کہا گیا۔ رشیوں نے اس کی تعریف تو صیف یوں کی۔

’جڑوں ہی سے بالوں کے گھنگھرا لے ہو جانے سے جن کا جوڑا خوبصورت ہے خوشبودار ہے۔ خوشبو آمیز بالوں سے جس کی پیشانی خوبصورت ہے اور جس میں کمر کی زینت کے لئے کپڑے کی گاتھ چھپالی گئی ہے ایسی کیرل کی خواتین کا حسن زندہ آباد، اصل متن یوں ہے۔

आमूलतोवलित कुन्तल चारुचूडश्चूरालिक प्रचयलाछित भालभाग

कक्षा निवेश निविडीकृतनीविरेष वेषश्चिरजययति केरल

कामिनीनाम ।।

اس پر خوش ہو کر مرد شاعری نے جو پوشاک پہنی وہاں کے مردوں نے وہی پوشاک اپنائی، علم شاعری کی بہو نے جس حیرت ناک رقص، گیت مزامیر اور ناز وادا کو پیش کیا اسے کوشکی اظہار یہ (کوشیکی ۱) کہا جاتا ہے۔ اس کی رشیوں نے تعریف کی۔ اس بہو نے بے شمار کشش کے تحت تجنیس آمیز ایجاز سے خالی اور مجاز آمیز جملوں کا استعمال کیا اسی کو ویدر بھی (۲) اسلوب کہا گیا۔

دور بھ (۳) علاقے میں مرد شاعری نے اس علم شعر کی بہو سے گندھرو یعنی محبت کی شادی کی اور ان سارے علاقوں میں گھومتے ہوئے وہ دونوں ہمالیہ پر لوٹے۔ وہاں گوری یعنی پاروتی اور سرسوتی ساتھ ساتھ رہتی تھیں۔ مرد شاعری اور علم شعر کی بہو نے دونوں کو پر نام کیا اور گوری نیز سرسوتی نے ان دونوں کو دعائیں دیں اور انہیں اپنے باطنی اثرات سے ذہن شاعر میں تحصیل کروایا اور اس طرح راج شیکھر کے الفاظ میں جہن شاعری کی شکل میں ایک نئی جنت کی تخلیق ہوئی۔

یہاں یہ عرض کرنا ہے کہ مرد شاعری اور علم شعر کی بہو کی تمثیل راج شیکھر کے تخیل کا ثمرہ ہے۔ راج شیکھر کا مقصد یہ تھا کہ شاعری کی پوری پر شکوہ اور پر کشش شکل کو پیش کیا جائے۔ اسلوب (۴) کا ورتی اور پر ورتی کے ساتھ گہرا تعلق ظاہر کرنے اور گوئی، پانچولی اور ویدر بھی کی درجہ بدرجہ خوبصورت شکل ظاہر کرنے کے لئے راج شیکھر نے علم شعر کی بہو کے ذریعہ مرد شاعری کی تلاش کے توسط سے پورے ہندوستان کی سیر کرائی ہے۔ سبب یہ ہے کہ اسلوب، ورتی اور پر ورتی کا وجود معاشرے کے درمیان ہی ہے اس سے الگ نہیں ہے۔ اس سے یہ بھی ثابت ہے کہ ہندوستان کی سرحدیں مغرب میں بلخ اور قندھار تک پھیلی ہوئی تھیں اور وہاں سنسکرت زبان کا بول بالا تھا۔ ہاں اس کے اسالیب مختلف تھے۔ اس حقیقت کی جانب راج شیکھر نے صاحب دل کی توجہ مبذول کرائی ہے۔ مرد شاعری کی روح کورس کا نام دے کر انہوں نے یہ ثابت کیا ہے کہ وہ رس نظریہ کو اہمیت دیتے ہیں۔ سنسکرت نثر تو بہت قدیم ہے مگر شعر کا آغاز سنسکرت ادب میں مرد شاعری کی آمد سے ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ شعر کے خالق شاعر کے بارے میں راج شیکھر نے بہت سنجیدگی سے

غوروخوض کیا اور انہوں نے اپنی تصنیف 'کاویہ میمانسہ' (نقد شاعری) میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہوئے یہ فرمایا۔

कविशब्दश्च 'कविवरानि' इत्यस्य घातो काव्य कर्मणा रूपम् ,

کاویہ میمانسہ۔ باب۔ ۳، ص۔ ۱۵

یعنی کوی لفظ کا ماخذ، کو رورژن (کویوررانی) ہے اس سے مراد ہے شعری عمل یعنی شاعری کی تخلیق۔ دراصل جادۂ شاعری پر چلنے والے مسافروں میں صلاحیت (प्रतिभा) اور مہارت (व्युत्पत्ति) کی مساوی اور بالیدہ موجودگی، رس کے اظہار میں پختگی، اور بیان میں مشاقی والا شخص ہی 'کوی' کہلانے لائق ہے۔ اور اس کوی (شاعر) کا عمل ہی شاعری ہے۔ راج شیکھر نے کاویہ میمانسہ (نقد شاعری) میں شاعروں کی بہت سی اقسام تفصیل سے گنائی ہیں اور ان کی بنیادیں بھی مختلف ہیں۔ جن بنیادوں پر شعراء کی تقسیم کی گئی ہے وہ حسب ذیل ہیں۔

۱۔ صلاحیت (प्रतिभा)

۲۔ قوت ایجاد و تخلیق (मौलिकता)

۳۔ موضوع یا مضمون (विषय)

۴۔ سرقہ (हरण)

۵۔ ذہنی افتاد (मनोवृत्ति)

ان پانچوں بنیادوں پر الگ الگ اظہار خیال مناسب رہے گا۔

(۱)۔ صلاحیت سے مزین شاعروں کی اقسام

راج شیکھر نے صلاحیت کی دو اقسام بتائی ہیں پہلی کاریتری (कारित्री) اور دوسری

بھدتری (भदत्रि) کاریتری صلاحیت شاعر میں اور بھدتری صلاحیت صاحب دل قاری،

نقاد اور سامع میں ہوتی ہے۔

کاربری صلاحیت کی بھی تین اقسام ہیں۔ پہلی سہج (سہج) (دوسری آہاریہ (آہاریہ) (آہاریہ) اور تیسری اودیشک (اودیشک)۔ سہج یعنی فطری صلاحیت والے شاعر کو سارسوت (سارسوت) شاعر اور آہاریہ یعنی مشق سے نمو پانے والی صلاحیت والے شاعر کو آبھیا سک (آبھیا سک) اور اودیشک (اودیشک) یعنی بزرگوں کی دعاؤں، مذہبی اعمال نیز تعلیم سے حاصل ہونے والی صلاحیت سے مزین شاعر کو اودیشک (اودیشک) شاعر کہا جاتا ہے۔ سارسوت شاعر کی خصوصیت یہ ہے کہ اسے مختلف جنموں کی تربیت کے سبب ہی شاعرانہ صلاحیت کا فطری ادراک ہو جاتا ہے۔ راج شیکھر کا اصل متن یوں ہے۔

जन्मान्तर सस्कार प्रवृत्तसरस्वतीको बुद्धिमान्सारस्वतः

کاویہ میمانسہ، چوتھا باب۔ ص ۲۸

یعنی صاحب دانش سارسوت شاعر وہ ہے، جس کا تخلیقی عمل جنم جنم کی تربیت سے اظہار پاتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ اس کی تخلیق میں صلاحیت کا آزادانہ اظہار پایا جاتا ہے۔

آہاریہ (مشق سے حاصل صلاحیت) دانش والا آبھیا سک یعنی مشق شاعر وہ ہے جس کی شاعری موجودہ جنم کی مشق سے اظہار پاتی ہے۔ کم عقل اودیشک شاعر وہ ہے جس کے کلام کا وجود دعاؤں کے ہفیل ہے۔ اس لئے سارسوت اور آہاریہ شاعروں کو کسی دعایا سفلی عمل کی ضرورت نہیں ہے۔ علماء کا اس بارے میں یہ قول ہے۔ ”فطری طور پر انکو کو گمنے کے رس کی چاشنی میں پکانے کی ضرورت نہیں ہوتی۔“ اصل متن یوں ہے۔

नहि प्रकृति मधुरा दाष्टा फाशित सस्कारमपेक्षते

کاویہ میمانسہ، چوتھا باب۔ ص ۲۸

لیکن راج شیکھر عا کے اس قول سے متفق نہیں ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ایک ہی عمل کو پورا کرنے والے دو ذرائع کا اگر ایک ساتھ استعمال کر لیا جائے تو اس عمل کا نتیجہ دو گن ہو جاتا ہے۔

اصل متن یوں ہے۔

एकार्थं हि क्रियाद्वयं द्वैगुण्याय सम्पद्यते

کاویہ میمانسہ، چوتھا باب ص ۲۸

اس لئے سارسوت اور آبھیا سک شاعروں کے لئے مذہبی نیز سفلی عمل بھی فائدہ مند ہیں۔
آچار یہ شام دیو (श्यामदेव) کا قول ہے کہ ان تینوں طرح کے شاعروں میں اوپدیشک سے
آبھیا سک اور آبھیا سک سے سارسوت شاعر بہتر ہوتے ہیں۔ کیوں کہ سارسوت شاعر آزاد ہوتا
ہے، آبھیا سک محدود ہوتا ہے لیکن اوپدیشک خوبصورت اور بے معنی تخلیق پیش کرتا ہے۔ اصل متن
یوں ہے۔

सारसगत स्वतन्त्र स्यादभवेदाभ्यासिको मित ।

औपदेशकविस्त्वत्र फल्गु फल्गुच जल्पति ॥

کاویہ میمانسہ، چوتھا باب ص ۲۸

راج شیکھر آگے فرماتے ہیں کہ جتنا ہی زیادہ عروج حاصل کیا جائے اتنا ہی اچھا ہے یہ
عروج متعدد اوصاف کے زمرہ سے ہوتا ہے۔ کسی عالم کا قول ہے کہ عقل مندی، شاعری اور اس
کے ذیلی علوم کی مشق اور شاعروں کی ماہرانہ قوت یہ تینوں عناصر ایک ہی جگہ بڑی مشکل سے ملتے
ہیں۔ شاعری اور شاعری کے ذیلی علوم کی جس عالم نے مشق کی ہے اور جو مذہبی رسوم میں بھی
مصروف ہے اس کے لئے کوی راج (कविराज) یعنی بہترین شاعر کا مقام دور نہیں ہے۔ اصل متن
یوں ہے۔

बुद्धिमत्त्व च काव्यागविद्या स्वम्यास कर्म च ।

कवेश्योपननिषच्छक्तिस्त्रयमेकत्र दुर्लभम् ॥

काव्य काव्यागविद्यासु कृताभ्यासस्य धीमत ।

मन्त्रानुष्ठाननिष्ठस्य नेदिष्ठा कविराजता ॥

کاویہ میمانسہ، چوتھا باب۔ ص۔ ۲۸

شاعروں کی اقسام کے بارے میں یہ بھی مشہور ہے کہ ایک شاعر کی شاعری اس کے ہی گھر میں رہ جاتی ہے اور دوسرے شاعر کی شاعری اس کے دوستوں کے گھر تک پہنچتی ہے لیکن کئی دوسری طرح کے شاعروں کی شاعری دنیا بھر میں چاروں طرف پھیل جاتی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

एकस्य तिष्ठति कवेर्गृह एव काव्यमन्यस्य गच्छति सुहृदमवनानि यावत् ।

अस्याविदग्धवदनेषु पदानि शाश्वत कस्यापि सचरति विश्वकुतूहलीव ॥

(۲) قوت ایجاد و تخلیق سے مزین شاعروں کی اقسام۔

راج شیکھر نے تخلیق کی قوت ایجاد کے نقطہ نظر سے شاعروں کی کئی اقسام بیان کی ہیں جو اس طرح ہیں۔

۱۔ اُتپادک (उत्पादक) وہ شاعر جو کسی دوسرے شاعر سے متاثر ہوئے بغیر اپنی فطری صلاحیت کے سبب تازہ تخلیق پیش کرتا ہے اسے اُتپادک شاعر کہا جاتا ہے۔

۲۔ پردورتک (परिवर्तक) وہ شاعر جو دوسرے کی تخلیق میں بڑی مہارت سے تھوڑا تغیر کر کے اسے اپنی بنالیتا ہے، اسے پردورتک شاعر کہا جاتا ہے۔

۳۔ آچھادک (आच्छादक) وہ شاعر جو اپنی صلاحیت سے دوسروں کی تخلیق پر اس طرح پردہ ڈالتا ہے کہ وہ تخلیق دوسرے کی تخلیق نہیں معلوم پڑتی اسے آچھادک شاعر کہا جاتا ہے۔

۴۔ سنورنگک (संवरणक) وہ شاعر جو دوسرے شاعر کی تخلیق کو بے خوف ہو کر اپنی تخلیق کہتا ہے اسے سنورنگک شاعر کہا جاتا ہے۔

راج شیکھر مانتے ہیں کہ قدیم شعراء کے اشعار اگر معنی کی تبدیلی کے ساتھ خلق کئے جائیں تو ان کی شناخت تو نہیں کی جاسکتی اس کے ساتھ ہی ان میں ذائقہ بھی ہوتا ہے لیکن قدیم شعراء کے اشعار کے معانی کا سرقہ تو سرقہ کے سرقہ کے مصداق ہے یعنی معنی کا سرقہ اصولاً نہیں ہونا چاہئے۔

راج شیکھر آگے فرماتے ہیں کہ شاعر اور تاجر چور نہ ہوں ایسی بات نہیں یعنی یہ دونوں چور تو ہوتے ہیں لیکن جو شاعر یا تاجر چھپانا جانتا ہے اسے تنقید کا سامنا نہ کرتے ہوئے خوشی حاصل ہوتی ہے۔ کوئی شاعر اُتیادک (उत्पादक) ہوتا ہے کوئی پرور تک (परिवर्तक) ہوتا ہے، کوئی آتھا داک (आच्छादक) ہوتا ہے کہ کوئی سنور تک (सवर्गक) ہوتا ہے۔ جو لفظ اور معنی سے بھرپور کلام میں کچھ تازہ کاری پیش کرے اور کوئی نئی بات پیش کرے اسے مہا کوئی (عظیم شاعر) ماننا چاہئے۔ اصل متن یوں ہے۔

नास्त्य धौर कविजनो नास्ति धौरो वरिष्ठाग्जन

स नन्दति विना वाच्य यो जानाति निगूहितुम् ॥

उत्पादक कवि कश्चित्कश्चित् परिवर्तक ।

आच्छादकस्तथा चान्यस्तूथा सवर्गकोऽपर ॥

शब्दार्थोक्तिषु य पश्येदिह किंचन नूतनम् ।

उल्लिखेत्किंचन प्राच्य मन्यता स महाकवि

کاویہ میمانسہ، گیارہواں باب۔ ص۔ ۱۳۲

۳۔ موضوع یا مضمون کے لحاظ سے شاعروں کی اقسام

راج شیکھر نے اس بنیاد پر شاعروں کی تین اقسام بتائی ہیں۔

۱۔ کاویہ کوئی (कवि काव्य یعنی شاعر شاعری)

۲۔ شاستر کوئی (कवि शास्त्र یعنی شاعر نظریہ)

۳۔ اُبھے کوئی (कवि उभय یعنی شاعری اور نظریہ دونوں کو مساوی اہمیت دینے والا شاعر۔

راج شیکھر، آچاریہ شیا م دیو کے حوالے سے فرماتے ہیں کہ شاعر نظریہ سے شاعر شاعری اور شاعر شاعری سے اُبھے کوئی بہتر مانے جاتے ہیں۔

آچاریہ شیا م دیو کے اس قول سے راج شیکھر اتفاق نہیں کرتے اور کہتے ہیں کہ اپنے اپنے

موضوع میں بھی بہترین ہیں نہ تو راج ہنس چاند کی کرنوں کو پی سکتا ہے اور نہ ہی چکور پانی سے دودھ کو الگ کر سکتا ہے مطلب یہ کہ دونوں کا کام الگ الگ ہے اور دونوں ایک دوسرے کا کام نہیں کر سکتے شاعرِ نظریہ (شاستر-کवि) رس کی دولت کے سہارے نظریہ کی پیچیدگی کو نرم کر کے اسے کیفیت آمیز یا رس آمیز بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ شاعرِ شاعری (کवि-کāv्य) نظریہ کے منطقی معانی میں بھی کلام کی حیرت ناکی کے ذریعہ شیرینی کو مترشح کرتا ہے اور اُبھے کوئی (کवि-उभय) دونوں طرح کی شاعری میں یہ طوئی رکھتا ہے۔ اس طرح راج شیکھر یہ واضح کرتے ہیں کہ تینوں ہی شاعر اپنے اپنے میدان میں برابر ہیں کم یا زیادہ نہیں۔ اس کے بعد راج شیکھر شاعرِ نظریہ (شاستر-کवि) کی تین اقسام بتاتے ہیں۔

۱۔ نظریہ کو خلق کرنے والا (شاستر विधाता)

۲۔ نظریہ میں شاعری کو مزین کرنے والا (शاستर कव्य विधाता)

۳۔ شاعری میں نظریاتی معانی کا استخراج کرنے والا (शاستर कव्य सविधाता)

اصل متن یوں ہے۔

तत्र त्रिधा शास्त्र कवि यः शास्त्र विधत्ते

यश्च शास्त्र कव्य सविधत्ते यांशुषि कः यः शास्त्रार्थ निधत्ते

کاویہ میمانسہ، پانچواں باب۔ ص۔ ۲۷

راج شیکھر آگے فرماتے ہیں کہ شاعرِ شاعری (کवि-कāv्य) آٹھ طرح کے ہیں۔

۱۔ شاعرِ تخلیق (रचना-कवि)

۲۔ شاعرِ لفظ (शब्द कवि)

۳۔ شاعرِ معنی (अर्थ-कवि)

۴۔ شاعرِ صنائع و بدائع (अलंकार कवि)

۵۔ شاعرِ قول (उक्ति-कवि)

- ۶۔ شاعر کیفیت (رسم-کवि)
 ۷۔ شاعر اسلوب (مार्ग-کवि)
 ۸۔ شاعر نظریہ و معنی (शास्त्रार्थ-کवि)

شاعر تخلیق کی مثال

”اس راجہ نے سمندر کے ساحل کو پار کر کنول کے جھنڈ میں تالاب
 میں کھلے ہوئے کنول کے پودوں کی خوشبو سے بھری ہوئی ہوا کو سونگھا وہ ہوا
 بلند و بالا کھجور کے پیڑوں کو لرزیدہ کر رہی ہے اور جس ساحل پر غاروں کی
 شکل میں مندروں کو، مولسری کے درختوں کی شاخیں، اپنی پارہ صفت ہلتی
 ہوئی بیلوں سے ڈھانپے ہوئے ہیں وہاں کالے بندر یعنی لنگور اپنی آواز
 پھیلا رہے ہیں۔“

اصل متن یوں ہے۔

लोललाग, गूलवल्लीवलयित बकुलानोकहस्कन्धगौलैगौलाग गूलैर्नन्ददिभ
 प्रति रसितजरत्कन्दरामन्दिरेषु

کاویہ میمانسہ، پانچواں باب۔ ص۔ ۳۷

اس مثال میں لفظیات کی خوبصورتی تو دکھائی دے رہی ہے مگر اس میں معنی آفرینی نہیں ہے۔
 شاعر لفظ کی تین اقسام ہیں۔

۱۔ جو اسم (नाम) کا استعمال بہت زیادہ کرتے ہیں۔

۲۔ جو فعل (आख्यात) کا استعمال زیادہ کرتے ہیں۔

۳۔ جو دونوں کا استعمال کرتے ہیں۔

شاعر اسم کی مثال یوں ہے۔

’جس طرح مرد کا زیور علم، راجہ کا زیور اقبال، حکیم کا
زیور دانش، سادھو کا زیور رحم، بہادر کا زیور حیا، نوجوان کا زیور
طہارت ہے اسی طرح اس راجہ کا زیور وہ حسینہ ہے۔‘

اصل متن یوں ہے۔

विद्योव पुंसो महिमेव राजा प्रज्ञोव वैद्यस्य दयेव साधो ।

लज्जेव शूरस्य मृज्जेव यू-नो विगूषणा तरय नृपस्य सैव ॥

کاویہ میمانسہ، پانچواں باب۔ ص۔ ۳۸

اس مثال میں صرف اسماء نظر آ رہے ہیں فعل کہیں نہیں ہے۔

شاعر فعل (आख्यात कवि) کی مثال یوں ہے۔

”دیوتاؤں نے جب سمندر کو مٹھا، اس وقت
گرد برہسپتی (वृ-स्पति) کا یہ ارشاد سن کر کہ ’تم لوگوں کو امرت حاصل
ہوگا، سارے دیوتا زور زور سے ہنسنے لگے، خوش ہو گئے، گرجنے لگے،
پھڑکتے ہوئے ہاتھوں سے چوٹ کرنے لگے، قصیدہ خوانی کرنے لگے،
جوش میں آ گئے اور بہت خوش ہوئے۔“

اصل متن یوں ہے۔

उच्चैस्तरा जहसुराज हृषुर्जगज्जुराजघ्निरे मुजतटीनिकरै

सतुष्टुवुर्ममुदिरे बहु मेनिरे च वाच गुरोरमृतसम्भवलाभ गर्भाम ।

اس مثال میں اسماء کم ہیں اور فعل زیادہ ہیں۔

اسم اور فعل دونوں کے مساوی استعمال کی مثال یوں ہے۔

’شوہروں کے مرجانے پر عورتیں، حیرت زدہ، اندھی، مرجھائے
ہوئے شانوں اور ہاتھوں والی نیز غم کے سبب بے ہوش ہو گئیں۔ وہ نہ تو چیخ

سکیں نہ روئیں اور نہ کچھ کہہ سکیں، نہ چلیں اور لمحہ بھر کے لئے تصویر جیسی
ہو گئیں۔

اصل متن یوں ہے۔

हतत्विषोऽन्धा शिथिलास बाहव स्त्रियो विषादेन विचेतना इव ।

न चुक्रशुनो रुरुदुर्नसस्वनुर्न चेलुरासुलिखिता इव क्षराम ।

اس شعر کے مصرعہ اولیٰ میں اسماء کی بہار ہے مصرعہ ثانی میں فعل زیادہ ہیں۔

شاعر معنی کی مثال یوں ہے۔

'دیوی نے بیٹے کو جہنم دیا اس لئے اے ہم نشینو! ناچو! کھڑے کیوں
ہو؟ بھرنگ رٹی (भृगरिटि) کے اس طرح زور زور سے کہنے پر چامُنڈا
(चामुंडा) یعنی کالی نے ان کو گلے لگا لیا۔ ان کے اعضا کی رگڑ سے ان
کے گلے میں پڑی ہوئی پرانی بڑی بڑی ہڈیوں سے ایسی آواز نکلنے لگی کہ
اس کے سامنے دیوتاؤں کے نقاروں کی آواز بھی ماند پڑ گئی۔ ایسی آواز
آپ لوگوں کی حفاظت کرے۔'

اس مثال میں معنی آفرینی خود بخود ظاہر ہو رہی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

देवी पुत्रमसूत नृत्यत गराग कि तिष्ठतेत्युदमुजे

हर्षाद्भृगि रिटावुदाहृतगिरा चामुडयाऽलिगिते ।

पायाद वो जितदेवदुन्दुभिघ्नध्वान प्रवृत्तिस्तयो रन्योन्याक निपात जर्जर

त्स्थूलास्थिजन्मा रवः ॥

کاویہ میمانسہ، پانچواں باب۔ ص۔ ۳۹

لفظ اور معنی کی تقسیم سے شاعر صنائع و بدائع دو طرح کے ہوتے ہیں ان میں صنائع لفظی

(شब्दालکار) کی مثال حسب ذیل ہے۔

न प्राप्त विषमरसा प्राप्त पापेन कर्मरसा विषमरसां च ।

न मृतो भागीरथ्या मृतोऽहमुपगुह्य मन्दभागीरथ्याम् ॥

کاویہ میمانسہ، پانچواں باب۔ ص۔ ۳۷

یعنی 'آہ! بڑا غم ہے کہ مجھے خوناک میدان جنگ (ویषم رسا) نہیں ملا لیکن گناہوں کے سبب زہر (ویष) کے ذریعے مجھے موت (ممرسا) ملی۔ میں بھاگتھی گنگا کے کنارے نہیں مرا بلکہ میں بد قسمت گلی میں جا کر مرا۔'

اس شعر میں لفظ مرڑ (ممرسا) وشم رڑ (ویषم-رسا) اور وٹش مرڑ (ویष-ممرسا) کی شکل میں استعمال ہوا ہے جس سے تکرار پیدا ہو گئی ہے جو کہ صنائع لفظی میں آتی ہے۔
صفت معنوی کی مثال یوں ہے۔

भ्रान्त जिहवापताकस्य फराच्छत्रस्य वासुके ।

द्वष्ट्राशलाकादारिघ कर्तुं योग्योऽस्ति भेमुज ॥

کاویہ میمانسہ، پانچواں باب۔ ص۔ ۴۰

یعنی 'جس کی پارہ صفت زبان ہی پر جم ہے اور جس کا پھن ہی چتر ہے ایسے واسوکی (वासुकि) ناگ کے دانتوں کی شکل میں نیزوں کو توڑنے میں میرا یہ ہاتھ قوی ہے۔'

اس شعر میں جیہوا پتا کا (سیماب وٹش زبان ہی پر جم) فرا-च्छत्र (پھن ہی چتر) اور دھڑا شلاکا (دانتوں کی شکل میں نیزے) میں استعارہ ہے اس لئے یہاں صفت معنوی ہے۔

شاعر کے قول کی مثال پیش کرنے سے قبل یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ قول (उक्ति) کے

بارے میں جان لیا جائے۔ قول (उक्ति) سے مراد یہ ہے کہ کسی خیال کو خوبصورت طریقے سے پیش کیا جائے۔ شاعر قول کی مثال راج شیکھر یوں دیتے ہیں۔

उदरमिदमनिन्ध मानिनीश्वासूलाव्य

स्तनतट परिणाहो दोलतलेहयरीमा।

स्फुरति च वदनेन्दुर्दक्प्रणाली निषेयस्त

दिहसुदृशि कल्या केलयो यौवनस्य ॥

کاویہ میمانسہ، پانچواں باب۔ ص۔ ۴۰

یعنی 'اس خوش چشم حسینہ میں شباب کی دلاویز تشریح دکھائی پڑ رہی ہے اس کی کمر اس کی سانس لینے کی چوٹ سے ہی ٹوٹ جانے لائق ہے۔ اس کے سینے کے ابھاروں کے کناروں کی بڑھتی ہوئی نشوونما بازوؤں کو چھو رہی ہے۔ آنکھوں سے پینے لائق اس کا چاند جیسا روئے زیرِ بزمِ انت افروز ہے۔'

اس شعر میں شاعر ایک حسینہ کی کمر کے پتلے پن، سینے کے ابھاروں کی افزودنی اور چاند جیسے چہرے کی خوبصورتی کو خوبصورت اقوال کے ذریعہ پیش کر رہا ہے اس لئے یہ شاعر قول کی مثال ہے۔

شاعر کیفیت (रस कवि) کی مثال حسب ذیل ہے۔

एता विलोक्य तनूदरि ताम्रपरार्णि मम्मौनिधौ विवृतशुक्तिपुटोद्धृतानिनि

यस्या पथासि परिणाहिषु हारमूर्त्या वामध्रुवा परिरामन्ति पयोघरेषु

کاویہ میمانسہ، پانچواں باب۔ ص۔ ۴۱

یعنی 'اے حسینہ! اس تاج کی رنگت والی ندی کو دیکھ، جو سمندر میں مل رہی ہے، اس کا پانی کھلی ہوئی سیپیوں سے نکل کر ٹیڑھی مڑگاں والی

حسیناؤں کے بڑھے ہوئے ابھاروں کے کناروں پر ہار کی شکل میں تبدیل
ہو رہا ہے۔

اس شعر میں کالداس نے شرنکار کا بیان کرتے ہوئے کیفیت ریزی کی ہے اس لئے یہ شعر
کیفیت ہے۔

شاعر اسلوب (شعری / کالی) کی مثال حسب ذیل ہے۔

’قدیم زمانہ میں شکر جی کی تیسری آنکھ کی آگ سے کامیو کے جل
جانے پر موسم گرمانے اس کی گرمی کو سکون پہنچانے کے لئے بہت سی چیزیں
عنایت کیں۔ جن میں نرم بیلوں کی جڑیں، مالتی نام کی چنبیلی کی خوشبودار
چھال کی پوشاک، چندن کے پیڑوں کا رس، اشوک کے تازہ تازہ شگوفے،
شیشم کے پھول اور پکے ہوئے کیٹے ہیں۔‘

اصل متن یوں ہے۔

गुनवानकरीरुधासुभयो जातीलकराग त्वच

सारश्वन्दनशरिरेणा विसलयान्यादाप्य शोकस्यच ।

शैरीषी कसुमादगति धरिरामन्माच च सोऽय गराग

ग्रीष्मेराग्नहर पुरा किल ददं दग्धाय पक्षेपवे ।।

کاویہ میمانسہ، پانچواں باب۔ ص ۴۱

شاعر نظریہ ومعنی کی مثال حسب ذیل ہے۔

بھٹ نارایز کے ویزی سنگھار (वेरीसहार) ڈرامہ میں کوروں اور پانڈؤں کے درمیان صلح
کرانے کی کوشش کرنے والے کرشن جی کی بے عزتی و ریودھن نے کر دی جس سے ناراض ہو کر بھیم
اپنے چھوٹے بھائی سہد یو (सहदेव) سے کہہ رہے ہیں کہ

”جس سری کرشن کو روح میں بسانے والے (آتماراما) یعنی
باطنی رموز کے عالم، بے ریا استغراق (نیرvikल्पک-سماधि) میں
مصروف، علم کی حرارت سے جن کی ہوس کی کانٹھیں ٹوٹ گئی ہیں ایسے لوگ
اور پاکیزہ اوصاف سے مزین افراد ان کو کسی طرح دیکھتے ہیں ان دیوتا یعنی
کرشن جی کو ہوس میں اندھا ڈر پودھن کیسے دیکھ سکتا ہے؟“
اصل متن یوں ہے۔

आत्मारामा विहितरतयो निर्विकल्पे समाधौ
ज्ञानोद्रेकाद्विघटिततमो ग्रन्थय सत्त्वनिष्ठा
य वीक्षन्ते कमपि तमसा ज्योतिषा वा परस्तात्त मोहान्ध
कथमयममु वेत्ति देवं पुराराम ॥

کاویہ میمانسہ، پانچواں باب۔ ص ۴۲

اس مثال میں لفظ ’آتمارام‘ (آتمارام) اور زوکلپک سادھی

(نیرvikल्पک-سماधि) یوگ فلسفہ کے لفظ ہیں اس لئے یہ شاعر نظریہ کی مثال ہے۔

شاعر شاعری (کاوہ کتی) کے سطور بالا میں پیش کئے گئے آٹھ طرح کے شعرا پر خیال
آرائی کرنے کے بعد راج شیکھر فرماتے ہیں کہ ان شاعروں میں حسب بالا اوصاف میں سے جو
شاعر دو یا تین اوصاف والا ہے وہ تجلی سطح کا شاعر ہے۔ جس میں پانچ اوصاف ہیں وہ متوسط درجہ کا
شاعر ہے اور جس میں سارے اوصاف موجود ہوں وہ عظیم شاعر (مہاکتی) ہوتا ہے۔ راج شیکھر
آگے فرماتے ہیں کہ شاعروں کے دس طرح کے درجات ہوتے ہیں جن میں صاحب دانش
(बुद्धिमान) اور مشق سے حاصل دانش والے شاعر کے سات درجات اور اودیشک
(औपदेशिक) شاعر کے تین درجات ہیں۔ اوپر بیان کئے گئے دس درجات یہ ہیں۔

۱۔ فاضل علم شاعری (کاوہ ویدا سنااتک)

۲۔ شاعر قلب (ہمدی کوی)

۳۔ انیا پدشی (انیا پدشی)

۴۔ سیوتا (سویتا)

۵۔ گھٹمان (گھٹمان)

۶۔ عظیم شاعر (مہاکوی)

۷۔ کوراج (کویراج)

۸۔ آویٹک (آویٹک)

۹۔ آویٹدی (آویٹدی)

۱۰۔ سکر سچ (سکر سچ)

ان دس طرح کے شاعروں کی الگ الگ تعریف راج شیکھر نے یوں کی ہے۔

۱۔ شاعری خلق کرنے کا خواہش مند وہ شاعر جو شاعری کے علوم اور ذیلی علوم کو حاصل کرنے کے لئے اساتذہ کی قربت کا فائدہ اٹھاتا ہے اسے فاضل علم شاعری (کاویا ویجا) کہا جاتا ہے۔

۲۔ جو شاعر دل ہی میں شاعری کرتا ہے اور چھپاتا بھی ہے اسے شاعر قلب (کوی ہمدی) کہا جاتا ہے۔

۳۔ جو شاعر اپنی شاعری کو معائب کے ڈر سے دوسرے کا کہہ کر پڑھتا ہے اس کو انیا پدشی (انیا پدشی) شاعر کہا جاتا ہے۔

۴۔ جو شاعر متقدمین (پورستھ) شاعروں سے کسی بہترین شاعر کے جذبہ یا اسلوب کو اختیار کر کے شاعری خلق کرتا ہے اسے سیوتا (سویتا) کہا جاتا ہے۔

۵۔ جو شاعر معیاری شاعری تو کرتا ہے مگر وہ اسے رزمیہ کی شکل نہیں دے پاتا اسے گھٹمان

(घटमान) شاعر کہا جاتا ہے۔

۶۔ جو شاعر رزمیہ کی تخلیق میں ماہر ہوا سے عظیم شاعر کہا جاتا ہے

۷۔ جو شاعر مختلف زبانوں، مختلف رزمیوں اور مختلف رسوں میں شاعری کی تخلیق کرنے میں قابلیت رکھتا ہوا سے کوراج (कविराज) کہتے ہیں۔ ایسے شاعر دنیا میں کتنی کے ہیں۔

۸۔ وہ شاعر جو مذہبی رسوم کے اثر سے ہنگامی طور پر شعر کہہ لیتا ہوا سے آویشک (आवेशिक) کہا جاتا ہے۔

۹۔ جو شاعر جب چاہے آسانی سے شاعری خلق کر لے اسے اونمہیدی (अविच्छेदी) شاعر کہتے ہیں۔

۱۰۔ جو شاعر مذہبی رسوم کے سبب دو شیزاؤں اور غیر شادی شدہ لڑکوں میں شاعری کو جذب کر دیتا ہے اس کو سکرانتیا (सकामयिता) شاعر کہتے ہیں۔

راج شیکھران دس طرح کے شاعروں پر گفتگو کرتے ہوئے بتاتے ہیں کہ لگاتار مشق کرنے سے شاعروں کے مصرعوں میں پختگی آتی ہے۔

فن شاعری کے ماہرین کی ذہنی حالت بھی شاعر کی اقسام کی بنیاد بنتی ہے۔ مثلاً چند شاعر ایسے بھی ہیں جو منہک ہو کر یکسوئی کے ساتھ گھر میں بیٹھ کر شاعری خلق کرتے ہیں انہیں اسوریہ پشیہ (असूर्यपश्य) شاعر کہا جاتا ہے۔

چند شاعر ایسے بھی ہیں جو سیاق و سباق کے پس پردہ شاعری خلق کرتے ہیں انہیں نشٹرو (निष्पण्ण) شاعر کہا جاتا ہے۔

چند شاعر ایسے ہیں جو دوسرے کاموں سے فرصت پانے پر شعر کہتے ہیں انہیں دتا دسر (दत्तावसर) شاعر کہا جاتا ہے۔

کسی مخصوص مقصد سے شاعری خلق کرنے والے شاعر کو پراویجک (प्रायोजनिक) شاعر کہا جاتا ہے۔

اوپر کی سطور سے واضح ہے کہ راج شیکھر نے شعراء کی جو تقسیم پیش کی ہے وہ منسکرت شعریات کی تاریخ میں پہلی بار پیش کی گئی ہے اس سے یہ بھی ثابت ہے کہ ان کی یہ تقسیم ان کی قوت باریک بینی اور گہری علمیت کا ثمرہ ہے، انہوں نے شاعروں کی تقسیم اور ان کی ذیلی تقسیم کا جو بیان پیش کیا ہے وہ ان کی جدت طبع کا ثبوت ہے، شاعری کے باطن میں پہنچ کر شاعروں کی ذہنی افتاد کا لطیف تجزیہ ان کی تجزیاتی صلاحیت کو ثابت کرتا ہے۔ انہوں نے شاعروں کی مختلف اقسام ہی کا تجزیہ نہیں کیا بلکہ مختلف ملکوں کے شعراء کے ذریعہ شاعری کو پیش کرنے کے انداز پر بھی تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ انہوں نے اپنی تصنیف کا دیہیمانسہ (نقد شاعری) میں شاعر کے بارے میں جو تفصیلی گفتگو کی ہے اس سے یہ ثابت ہو جاتا ہے کہ وہ صرف شاعر نہیں تھے بلکہ شعراء کے بہترین رہبر بھی تھے۔

اب ہم راج شیکھر کے تنقید نگار سے متعلق خیالات پر گفتگو کریں گے کہ شاعر کی تخلیق کا تجزیہ اور شاعر کی حوصلہ افزائی اسی کی ذمہ داری ہے۔ راج شیکھر نے تنقید نگار کے لئے لفظ بھاؤک (भावक) کا استعمال کیا ہے۔ اس لفظ سے مراد ہے شاعر کی محنت اور اس کی معنوی کائنات کا تجزیہ کرنے والا۔ صلاحیت (Ability) کی دو اقسام یعنی کاریگری (Craft) اور بھاؤتری (भावयत्री) میں دوسری قسم یعنی بھاؤتری (भावयत्री) صلاحیت تنقید نگار میں ہوتی ہے۔ شاعر کو شہرت اور اسکی شاعری کو مقبولیت اس کی بات اور بے ریا تنقید سے ہی ملتی ہے۔ راج شیکھر نے خیالات کے اظہار کی بنیاد پر تنقید نگاروں (भावकी) کی تین اقسام بتائی ہیں:-

वाग्भावको भवत्कश्चित्त्वश्चिद हृदयभावक

सत्त्विकैरागिकै कश्चिदभावैश्च भावक

کا دیہیمانسہ چوتھا باب ص ۳۲

یعنی تنقید نگار تین طرح کے ہوتے ہیں واگ بھاؤک (वाग्भावक) ہر دے بھاؤک (हृदय भावक) اور انبھاؤ بھاؤک (अनुभाव भावक) زبان کے ذریعہ شاعر کے جذبات کا اظہار کرنے والا تنقید نگار واگ بھاؤک (वाग्भावक) تنقید نگار کہلاتا ہے۔ شاعری کا ذائقہ حاصل کرنے کے

بعد یا شاعری کا تجزیہ کرنے کے بعد ہی جو شاعر کے جذبات کو اپنے دل میں ہی رکھتا ہے اسے ہر دے بھاوک (ہৃدय भावक) تنقید نگار کہا جاتا ہے۔ اور اُنھاؤ بھاوک (अनुभाव भावक) تنقید نگار، شاعری کی نہایت عمدہ اور نہایت پست شکل کو پاکیزہ جذبات کے ساتھ ظاہر کرتا ہے۔ تنقید نگار کے ان درجات کے علاوہ بھی راج شیکھر نے دوسری چار اقسام بھی بتائی ہیں۔ جو اس طرح ہیں۔

۱۔ اَرودھکی (अरौचकी)

۲۔ ستر گامھیہ وہاری (सतृगाम्य विहारी)

۳۔ متسری (मत्सरी) اور

۴۔ تَوامھویشی (तत्त्वाभिनिवेशी)

راج شیکھر کا خیال ہے کہ اَرودھکی تنقید نگار بہترین شاعری پر بھی اپنے انتباض کا اظہار کرتے ہیں، یہ انتباض دو طرح کا ہوتا ہے۔ اول، سوا بھاوک کی स्वाभाविकी (مزاجاً) انتباض ایسا ہے جو ہزاروں کوششوں کے بعد بھی ختم نہیں کیا جاسکتا ہے۔ دویم گیان یون (ज्ञानयोनि) علم سے پیدا ہونے والے انتباض کے بارے میں تھوڑی سی امید ضروری ہوتی ہے کیوں کہ اس میں مخصوص علمی اقوال سے متاثر ہونے کا امکان رہتا ہے۔ ستر گامھیہ وہاری (सतृगाम्यविहारी) تنقید نگار معمولی درجہ کا تنقید نگار ہوتا ہے۔ صلاحیت اور شعور سے عاری اس تنقید نگار میں اوصاف یا محاسن اور معائب کی شناخت کرنے کی صلاحیت ہی نہیں ہوتی اس لئے وہ بہت سے غیر مناسب عناصر کو قبول کر لیتا ہے اور فائدہ مند چیزوں کی طرف وہ راغب نہیں ہوتا۔ سچائی یہ ہے کہ شعور کے بیدار ہونے پر عقل صقل ہو جاتی ہے اور وہ خیر کے راستے پر چل پڑتی ہے۔ تیسری طرح کا تنقید نگار متسری (मत्सरी) یعنی حاسد ہوتا ہے۔ بہترین سے بہترین شاعری بھی اسے اچھی نہیں لگتی۔ شاعروں کے حقیقی اوصاف کو بیان کرنے میں وہ عاجز نظر آتا ہے جب کہ چوتھی طرح کا تنقید نگار جسے تَوامھویشی (तत्त्वाभिनिवेशी) کہا جاتا ہے وہ ہزاروں میں ایک ہوتا ہے۔ وہ شاعری خلق کرنے

میں ہونے والی کاوش اور جستجو کو پہچانتا ہے۔ خوبصورت کلام کو پڑھ کر وہ بحر انہماط میں ڈوب جاتا ہے اور شاعری کی معنوی کائنات کو سمجھتا ہے۔

کسی زبان میں ایسے تنقید نگار کی موجودگی خوش قسمتی سے ہوتی ہے (اردو ایسے تنقید نگار کا بدلتوں سے شدید انتظار کر رہی ہے) تنقید نگار کی اہمیت شعرائے جانتے ہیں۔ کیوں کہ تنقید نگار حسن شاعری کا تجزیہ کر کے چاروں طرف اس کو مشتہر کرتا ہے۔ کتاب کی شکل میں تو شاعری گھر گھر میں دستیاب ہو سکتی ہے مگر حقیقی شاعری وہی ہے جو تنقید نگار کی لوح دل پر نقش ہو کر رہ جائے، تنقید نگار، شاعر کا مالک، دوست، وزیر، شاگرد اور استاد ہونے کی صلاحیت رکھتا ہے، ایسا راج شیکھر کا خیال ہے۔

شاعری کے رس کا حصول کرتے ہوئے تنقید نگار کے چہرے پر جو ماورائی جذبات رقص کرتے ہیں اس کی مثال کہیں نہیں مل سکتی۔

اب یہاں ایک سوال یہ اٹھتا ہے کہ شاعر اور تنقید نگار دونوں کی کاریگری اور بھاویگری صلاحیت کیا ایک ہی شخص میں موجود ہو سکتی ہے؟ اس سوال پر اختلاف رائے پیش ہوتا رہا ہے۔ راج شیکھر کا جواب اس ضمن میں مثبت ہے وہ فرماتے ہیں کہ آچاریوں کا قول ہے کہ اگر شاعر تنقید نگار ہوتا ہے اور تنقید نگار شاعر ہوتا ہے تو پھر ان دونوں میں فرق کیا ہے یعنی کچھ بھی نہیں اصل متن یوں ہے:-

क पुनरनयो भेदो यत्कविर्भावयति भावकश्च कवि इत्याचार्यः।

کادیہ میمانسہ چوتھا باب ص ۲۹

لیکن راج شیکھر یہ خیال آرائی کرنے کے بعد کالہ اس کا یہ قول بھی نقل کرتے ہیں۔

पृथगेव हि कवित्वाद भावकत्वं भावकत्वाच्च।

कवित्वम्। स्वरूप दाद्विविधय भेदाच्च।

یعنی شاعری سے تنقید اور تنقید سے شاعری الگ الگ ہیں، یہ علیحدگی ہیئت کے فرق

اور موضوع کے فرق سے ہے۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ۔

’کوئی تو شاعری کی تخلیق کرنے میں مہارت رکھتا ہے، اور کوئی اس شاعری کی سماعت اور انجز اب میں ماہر ہوتا ہے لیکن تیسری خیر بار عقل دونوں میں ماہر ہے، ایسا سن کر مجھے حیرت ہو رہی ہے ایک میں کئی اوصاف موجود نہیں رہ سکتے پارس پتھر سونا پیدا کرتا ہے اور کسوٹی پتھر اس کی پرکھ کرتا ہے اصل متن یوں ہے:

कल्याणी ते भतिरुभयथा विस्मय नस्तनोति ।

नह्येकस्मिन्नतिशयवता सन्निपातो गुणानां ।

मेक सूते कनक मुपल स्तत्परीक्षा क्षमाऽन्य

کاویہ میمانسہ، چوتھا باب، ص ۳۰

اور آخر کار راج شیکھر، کالداس کے خیال سے اتفاق کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ اب ہم شاعری کی پختگی (काव्य पाक) کے بارے میں راج شیکھر کے خیالات پر روشنی ڈالیں گے۔ راج شیکھر فرماتے ہیں کہ گاتر مشق کے ذریعہ اچھے شاعر کا کلام پختگی اختیار کر لیتا ہے۔ اسی صورت حال کو شاعری کی پختگی (काव्य पाक) کہتے ہیں۔ اصل متن یوں ہے:

सततमभ्यासवशात् सुकवे वाक्य पाकमायाति

کاویہ میمانسہ۔ پانچواں باب ص ۴۳

پاک (پختگی) کیا ہے؟ راج شیکھر قدیم آچاریہ منگل مغل اور آچاریہ وامن (वामन) کے خیالات کا حوالہ دیتے ہوئے اپنی عالمہ اہلیہ اونتی سندری (अवन्तिसुंदरी) کا خیال یوں پیش کرتے ہیں کہ عظیم شعرا نے ایک ہی شے کے مختلف شاعرانہ بیان اس طرح پیش کئے ہیں کہ ان میں کہیں بھی عدم پختگی نظر نہیں آتی اس لئے رس (کیفیت) کے مطابق لفظ اور معنی کے ذریعہ پیش کی گئی تخلیق ہی پختگی ہے، مشہور ہے کہ جس شاعرانہ پختگی کے ذریعہ اوصاف، صنائع و بدائع، کلام اور لفظ نیز معنی کا خوبصورت مساوی امتزاج صاحب دل کو انبساط آمیز کر دے وہی پختگی

(پاک) ہے۔ اصل متن یوں ہے:

गुराालकार रीत्युक्ति शब्दार्थ ग्रथन क्रम ।

स्वदत्ते सुधिया येन वाक्य पाक समाप्रति ।

کاویہ میمانسہ، پانچواں باب، ص ۴۴

یہ بھی کہا گیا ہے کہ کہنے والے شاعر کے ذریعہ 'معنی'، لفظ اور رس 'ان سب کے موجود رہنے پر' بھی، جس کے بغیر کلام سے شیرینی مترشح نہیں ہوتی، وہی پختگی (پاک) ہے۔ راج شیکھر فرماتے ہیں کہ شعر کی پختگی کا فیصلہ تو تنقید نگار ہی کر سکتے ہیں اور ان کا یہ فیصلہ شاعری کو دیکھنے سے اس کے لفظ اور معنی کے مطابق ہوتا ہے۔

شاعری کی مشق کرنے والے سارے شاعروں کی شاعری کی پختگی نو (۹) طرح کی ہوتی ہے۔ یہ تقسیم پوری طرح قابل قبول نہیں ہے اس لئے کیفیت یا رس کی بنیاد پر ان ۹ اقسام کو تین حصوں میں رکھ سکتے ہیں:

رس آمیز	رس آمیز اور بغیر رس	بغیر رس
انگور (مृदلیکا)	بدر (वदर)	نیم (पिधुमन्द)
آم (सहकार)	اٹلی (तिन्ति शीक)	بیگن (वार्त्तिक)
ناریل (नारियल)	گلڑی (अपुस)	سپاری (क्रमुक)

اس طرح ظاہر ہوا کہ بغیر رس کے ہونے کے سبب نیم، بیگن اور سپاری ہمیشہ کے لئے دور رکھنے کے لائق ہیں، بیر، اٹلی اور گلڑی متوسط درجہ رکھنے کے سبب ان کو مصیقل کیا جاسکتا ہے۔ انگور، آم اور ناریل، چونکہ رس آمیز ہیں اس لئے انہیں ہمیشہ قبول کیا جاسکتا ہے۔

راج شیکھر آخر میں فرماتے ہیں کہ شاعری کی مشق کرنے والا اگر عقل مند اور ذی ہوش ہے تو اسے چاہئے کہ وہ ترک کرنے لائق اور قبول کرنے لائق عناصر کی تقسیم خود کر لے۔ ظاہر ہوا کہ راج شیکھر ایسے پہلے آچار یہ ہیں جنہوں نے صنائع و بدائع کی اہمیت کو قبول کرتے ہوئے شاعری کی

پنجگی (کاوہ-پاک) پر اتنی تفصیلی گفتگو کی ہے۔

اس کے بعد راج شیکھر نے سرقت (کاوہ ہرہا) کے بارے میں جن افکار کو پیش کیا ہے ان پر خیال آرائی بھی ضروری ہے۔

شعر کی چوری کو سرقت (کاوہ ہرہا) کہا جاتا ہے۔ مصحفی کہتے ہیں:

سرتے سے برامائے کیوں مصحفی سچ ہے
کہتے ہیں جسے شاعری ہے آپ یہ فن چور
مت باندھو اے مصحفی مضمون کسی کا
ہے تنگ خلایق وہ جو شاعر ہو سخن چور

بہت سے علماء سرقت کو برامائے ہیں اور بہت سے اچھا بھی مانتے ہیں۔ راج شیکھر کی عالمہ اہلیہ اونتی سندری (अर्वाक्ष सुदर्श) کا خیال ہے کہ شعر کی تخلیق کے حسن اور شکوہ کے اضافہ کیلئے شاعر کے ذریعہ لفظی اور معنوی سرقت مناسب ہیں۔ اس شاعر کے حرف، لفظ اور معنی کا سرقت جائز ہے جو مشہور نہ ہو اور جس کو کوئی وقار نہ حاصل ہو، وہ کسی دوسری زبان کا شاعر ہو یا کسی دوسرے ملک کا باشندہ ہو، جس کی شعر کی تخلیق میں رس نہ ہو جس کی شاعری کو جاننے والے بھی مرچکے ہوں یا جس کی شاعری کی بنیاد ختم ہو چکی ہو۔ راج شیکھر اونتی سندری کے اس خیال سے اتفاق نہیں کرتے۔ ذو معنی کے ساتھ تین لفظوں کے سرتے کو مناسب قرار دینے والے آچاریوں سے اتفاق نہ کرتے ہوئے وہ کہتے ہیں کہ اگر لفظ دو معنی والا ہو تو اسے قبول کرنے میں کوئی عیب نہیں ہے۔ لیکن ذو معنی لفظ کو چھوڑ کر دوسرے لفظ کا سرقت مناسب نہیں ہے۔ راج شیکھر نے لفظ کے سرتے کی پانچ اقسام بتائی ہیں۔

۱۔ لفظ کا سرقت (पाद हरहा)

۲۔ ایجاز کے پہلے حصے یا آخری حصے کا سرقت (पाद हरहा)

۳۔ شعر کے نصف حصے کا سرقت (श्लोकाद्ध हरहा)

۴۔ مخصوص بحر کاسرقہ (वृत्त हरसा)

۵۔ رزمیہ کاسرقہ (प्रबध हरसा)

راج شیکھر کے مطابق لفظ (पद) اگر ذومعنی ہو تو اس کاسرقہ جائز ہے۔ اس کی مثال وہ یوں پیش کرتے ہیں:

दूराकृष्टशिलीमुख व्यति करान्नो कि किरातानिमा ।

नारादव्यावृत्तापीत लाङ्गिन मुखान्कि वा पलाशानपि ॥

पान्थ केरासिमा न पश्यत पुरोधेन वसत वने

मूढा रक्षत जीवि तानि शरसा यात प्रिया देवताम् ॥

کاویہ میمانسہ۔ گیارہواں باب، ص ۱۲۱

یعنی 'اے مسافر! جنہوں نے شلی مکھی (تیر اور بھوزوں) کے جھنڈوں کو دور سے ہی کھینچ رکھا ہے۔ ایسے ان کراتوں (بھیلوں اور چراغاؤں) کو کیا تم نہیں دیکھ رہے ہو؟ اور ان پلاشو (ڈھاک کے پیڑوں اور راکششوں) کو بھی نہیں دیکھ رہے ہو جنہوں نے اپنے چہروں کی سرخی اور زردی ظاہر کر دی ہے؟ پھر کیا تم سامنے ہی کھڑے ہوئے کیسری (ناگ کیسر اور شیر) کو بھی نہیں دیکھ رہے ہو؟ اے بیوقوفو! اپنی اپنی جان کی حفاظت کرو اور اپنے پیارے (معشوقہ/دیوتا) کی حفاظت میں جاؤ۔'

ان اشعار میں لفظ 'شلی مکھی' تیر اور بھوزے کے لئے 'لفظ کرات' بھیلوں اور چراغاؤں کے پودے کے لئے 'لفظ پلاش' ڈھاک کے پیڑ اور راکششوں کے لئے 'لفظ کیسری' ناگ کیسر اور شیر کے لئے اور لفظ پر یہ دیوتا اور معشوقہ کے لئے استعمال ہوئے ہیں۔ ان اشعار کے حوالے سے راج شیکھر حسب ذیل شعر میں لفظ 'شلی مکھی' اور لفظ 'کرات' کے سرتے کو مثال کے شکل میں پیش کرتے ہیں:

मा गाः पान्थ प्रिया त्यक्त्वा दुराकृष्ट शिलीमुखम् ।

स्थितं पान्थानमा वृत्य किं किरातं न पश्यसि ॥

کاویہ میمانسہ۔ گیارہواں باب، ص ۱۳۱

یعنی 'اے مسافر! اپنی معشوقہ کو چھوڑ کر مت جا! کیا دور سے ہی متوجہ
شلی مکھ (تیر اور بھونرا) والے کرات (بھیل اور چرایٹا) کو نہیں دیکھ رہا
ہے۔ مطلب یہ کہ یہ وقت وصال کا ہے اور راستہ خوفناک ہے۔ اسلئے
مسافر کا ٹھہرنا زیادہ مناسب ہے،

راج شیکھر اس سرتے کو جائز مانتے ہیں۔

راج شیکھر نے اس طرح کی کئی مثالیں کاویہ میمانسہ میں پیش کرتے ہوئے لفظ کے سرتے
کی کئی اقسام پر روشنی ڈالی ہے۔ اسی حوالہ سے انہوں نے دوسرے آچاریوں کے خیالات کو مسترد
بھی کیا ہے۔ آچاریوں کا قول ہے کہ ایک لفظ کا سرقہ عیب نہیں کہا جاسکتا۔ اصل متن یوں ہے:

तत्रैक पदहरणा न दोषाय, इति आचार्या

کاویہ میمانسہ۔ گیارہواں باب، ص ۱۳۱

ذو معنی (ش्लेष) سے خالی تین لفظوں کا سرقہ جائز مانا جاسکتا ہے مثال یوں پیش کی گئی

—

स पातु वो यस्य जटाकलापे

स्थित शशाक स्फुट हार गौरः

नीलोत्पलानामिव नालपुजे

निद्रायमानः शरदीव हंस

کاویہ میمانسہ۔ گیارہواں باب، ص ۱۳۳

یعنی 'یہ شکر بھگوان آپ لوگوں کی حفاظت کریں جن کی زلفوں پر

زینت افروز سفید چاند سردیوں کے زمانے میں نیلے کنولوں کی ٹالوں کے
جھنڈ میں سوتے ہوئے ہنس کی زیب و زینت کو اختیار کرتا ہے۔

اس شعر کے پہلے مصرعے کے تین لفظ 'س'، 'پات' اور 'سیہ' کو کسی دوسرے شاعر نے اپنے
شعر میں یوں قبول کیا ہے:

स पातु वो यस्य हताशया स्तान्मृत्यवराजित रजितेषु।

लावण्य युक्ताश्रये विरसन्ति देवा स्वकान्तानघनोत्पलेषु

کاویہ میمانسہ۔ گیارہواں باب، ص ۱۲۵

یعنی: قتل ہونے سے بچے ہوئے راکشش لوگ اپنی محبوباؤں کی
خوبصورت کنول جیسی آنکھوں میں لگے ہوئے سرمہ کو دیکھ کر (بھگوان وشنو
کے رنگ کے اس سرمہ کے ہونے سے) یک جیسے رنگ کے سبب ڈرتے
ہیں

مطلب یہ کہ سانولے سرمہ کو دیکھ کر راکششوں کو بھگوان وشنو کی یاد آ جاتی ہے۔

لیکن راج شیکھر کے مطابق تین لفظوں کے سرتے کا یہ اصول درست نہیں ہے کیوں کہ
جس سرتے سے صلاحیت پر برا اثر پڑے ایسے لفظ کا سرقہ مناسبت نہیں ہے لیکن جو لفظ بہت مقبول
ہو گیا ہو اس کا سرقہ مناسبت ہے۔ اس میں یکسانیت ہونے پر بھی عیب نہیں ہوتا۔ راج شیکھر اس
ضمن میں مثال پیش کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ عظیم شاعر بھزو (मारवि) کی تصنیف کراتارجمیہ
(किरातार्जुनीय) کے تیسرے باب کا دسواں شعر रम्यम विशेष इत्युक्तवानुक्ति (ایسا سوال
کئے جانے پر مہاتما دیاس نے اس طرح شفقت آمیز الفاظ کہے) جملے سے شروع ہوتا ہے۔ یہ شعر
(श्लोक) اتنا مشہور ہے کہ دوسرے شاعر اپنے شعر میں اگر پورے کڑے کا سرقہ کر لیں تو کوئی بھی
صاحب ذوق بتا سکے گا کہ یہ کڑا کس شعر سے اٹھایا گیا ہے اس لئے اسے سرقہ نہیں کہا جائے گا۔ اس
حوالے سے خواجہ حافظ کا یہ شعر ملاحظہ فرمائیں:

ازیں چمن گلے بے خار کس نہ چید آرے۔ چراغ مصطفوی با شرار بولہبوست

اس شعر میں 'چراغ مصطفوی' اور 'شرار بولہبوست' کے ٹکڑے اتنے مشہور ہوئے کہ اقبال نے انہیں اپنے شعر میں اس طرح استعمال کیا:

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز۔ چراغ مصطفوی سے شرار بولہبوست

ان ٹکڑوں (پاد) کی عام مقبولیت کے سبب اقبال کے شعر میں ان کا استعمال سرقہ نہیں مانا جائے گا۔

علماء کا یہ بھی ماننا ہے کہ کسی شعر میں اگر کسی ایک جزو یا ٹکڑے (پاد) کے ہی مخالف جزو یا ٹکڑے کا سبب بتا کر قبول کر لیا جائے تو وہ سرقہ نہیں کہا جائے گا۔ اصل متن یوں ہے۔

त्यागाधिका स्वर्गमुपश्रयन्ते, त्यागेन हीना नरकं व्रजन्ति ।

न त्यागिना किं चिदसाध्यमस्ति त्यागो हि सर्वव्यसनानि हन्ति ॥

کاویہ میمانسہ۔ گیارہواں باب، ص ۱۳۶

یعنی بہترین قربانی دینے والے افراد جنت میں جاتے ہیں اور صدقہ یا قربانی نہ دینے والے اشخاص دوزخ میں جاتے ہیں۔ ایسی قربانی دینے والوں کے لئے کچھ بھی مشکل نہیں ہے اور ایسی قربانیوں کے ذریعہ ساری مشکلیں ختم ہو جاتی ہیں۔

اس شعر میں موجود اس ٹکڑے یعنی त्यागो हि सर्वव्यसनानि हन्ति کا ایک دوسرے شاعر نے سرقہ کیا ہے لیکن اس ٹکڑے کو مخالف بنا کر یوں پیش کیا ہے:

त्यागो हि सर्वव्यसनानि हन्ती, त्यलीक मेतद भुवि सम्प्रतीतम् ।

ज्ञातानि सर्वव्यासना नि तस्या स्त्यागेन मे मुग्ध विलाचनाया

کاویہ میمانسہ۔ گیارہواں باب، ص ۱۳۷

یعنی قربانی سے ساری پریشانیاں دور ہو جاتی ہیں، یہ بات زمین پر اس وقت غلط معلوم پڑتی ہے کیوں کہ اُس خوش چشم محبوبہ سے جدا ہونے کے سبب ہی تو مجھے ساری پریشانیاں جھیلنی پڑ رہی ہیں،

یہاں اس نکلنے یا جزو کو پہلے والے شعر کے بالکل مخالف انداز میں استعمال کیا گیا ہے اس لئے یہ سرقہ جائز ہے۔ مگر آچاریوں کے اس ارشاد سے راج شیکھر متفق نہیں ہیں اور اس طرح کے سرقے کو بھی خالص سرقہ مانتے ہیں۔

نیم استعمال کے ذریعہ سرقہ کو بھی آچاریہ سرقہ نہیں مانتے مگر راج شیکھر اسے بھی سرقہ مانتے ہیں۔ اور اس کی کئی اقسام بتاتے ہیں۔ منتشر شکل میں سرقہ اس طرح ہوتا ہے کہ اشعار کے کئی اجزاء کا سرقہ نئے شعر میں کیا جاتا ہے۔ اسی طرح ایک ہی جزو میں تبدیلی کر کے دوسری نئی بحر میں اس کو قبول کرنا بھی ایک طرح کا سرقہ ہے۔

اس طرح لفظی سرقہ کے بارے میں راج شیکھر نے کاویہ میمانسہ کے گیر ہویں باب میں بہت تفصیل سے سنسکرت زبان کی تہذیب کے مطابق بیان پیش کیا ہے۔ کاویہ میمانسہ کے بارہویں باب میں انہوں نے معنی کے سرقہ کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ ان کا قول ہے کہ قدیم علماء کی نگاہ میں قدیم شعراء نے کوئی بھی موضوع ایسا نہیں ہے جسے انہوں نے چھوٹا نہ ہو اس لئے نئے شعراء کو اسی قدیم بیان شدہ اشیاء کو مقلد کرتے رہنا چاہئے لیکن ایک قدیم آچاریہ اس خیال کو نہیں مانتے اور ان کا یہ کہنا ہے کہ کلام کی دیوی کے سرچشمے لامحدود ہیں کیوں کہ روز ازل سے ہی شعراء روز اس کی بہترین شکلوں کو قبول کرتے رہے ہیں لیکن آج تک اس میں کوئی تبدیلی نہیں ہوئی ہے۔ اس لئے اس کے حصول کے لئے دوسروں کی بہترین شاعری اور مہاکاویوں پر غور و خوض کرنا چاہئے۔ چند علماء کی یہ رائے بھی ہے کہ دوسرے شعراء کی بہترین تخلیقات کا مطالعہ کرنے سے ایک ہی معنی الگ الگ نظر آتے ہیں چند علماء ایسے ہیں جن کی رائے ہے کہ ایسے مطالعات سے ان جذبات کا سایہ مطالعہ کرنے والے پر پڑ جاتا ہے اور اس طرح ان میں تغیر آ جاتا ہے۔ چند علماء کا یہ خیال ہے کہ عظیم افراد کی عقلیں ایک جیسی ہوتی ہیں اور وہ ایک جیسے معانی کو ظاہر کرتے ہیں اس

لئے اس مساوی معنی کو مسخر کرنے کے لئے ضروری ہے کہ دوسروں کی بہترین شاعری کا مطالعہ کیا جائے مگر راج شیکھر کا خیال ہے کہ ایسا نہیں ہے حقیقت یہ ہے کہ بہترین شعری صلاحیت والے شعراء کی نظر، ذہن اور کلام سے ماوراء غور و فکر کے ذریعہ ظاہر اور غائب سبھی عناصر کو اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ اس ضمن میں کہا گیا ہے کہ عظیم شاعر خواب کی حانت میں بھی لفظ اور معنی کو گرفت میں لیتے رہتے ہیں جب کہ شعری صلاحیت سے عاری اشخاص جاگتے رہنے پر بھی ناپید رہتے ہیں۔ دوسرے شعراء کے ذریعہ پیش کئے گئے اظہارِ بے کے بارے میں عظیم شعراء ایک طرح سے ناپید ہی ہوتے ہیں یعنی عظیم شعراء دوسروں کی شاعری سے متاثر نہ ہو کر اپنی الگ راہ بناتے ہیں۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ باصلاحیت شعراء اپنی آنکھوں سے جن اشیاء کو دیکھ لیتے ہیں انہیں تین آنکھوں والے (यक्ष) شکر جی اور ہزار آنکھوں والے (सहस्राक्ष) اندر بھی نہیں دیکھ پاتے۔ شعراء کی عقل کی شکل والے آئینہ پر پوری کائنات کا عکس پڑتا ہے۔ ان عظیم شعراء کے سامنے سارے الفاظ اور معانی اس ہوڑ میں لگے رہتے ہیں کہ سب سے پہلے ان پر ان شعراء کی نظر پڑ جائے جس شے کو جوگی، مراقبہ کے ذریعے دیکھا کرتے ہیں وہاں شعراء کرام کلام کے ذریعہ گل گشت کرتے ہیں اس طرح کے ہزاروں اقوال عظیم شعراء کے بارے میں سنسکرت ادب میں مشہور ہیں۔

راج شیکھر کا خیال ہے کہ عظیم شعراء میں سطور بالا میں درج خصوصیات تو ہیں لیکن معنی کو ہم تین طرح سے پڑھتے ہیں۔ پہلا انیہ یون (अन्योनि) یعنی دوسرے کے ذریعہ خلق کیا ہوا۔ دوسرا نہت یون (निहनुतियोनि) یعنی جس کو تخلیق کا علم نہ ہو اور تیسرا ایون (अयोनि) یعنی جس کو شاعر نے خود مترشح کیا ہو۔ ان تینوں میں انیہ یون (अन्योनि) بھی دو طرح کا ہے۔ پہلا پر ممب کلپ (प्रतिबिम्ब कल्प) اور دوسرا آ لیکھیہ پر کھیہ (आलेख्यप्रख्य) نہت یون (निहनुतियोनि) بھی دو طرح کا ہے۔ پہلا تلہ دیہہ ثلہ (तुल्यदेहितुल्य) اور دوسرا پرہ پرولش سدرش (पर पुर) (प्रवेश-सदृश) ایون (अयोनि) ایک ہی طرح کا ہے۔ راج شیکھر ان سبھی اقسام کی تعریف کرتے ہوئے ان کی مثالیں بھی دیتے ہیں۔ یہاں ہم ہر قسم کی تعریف ہی پیش کر رہے ہیں۔ مثالیں نہیں پیش کر رہے ہیں۔

۱۔ پرتمب کلپ (प्रतिबिम्ब कल्प)۔ جہاں قدیم شاعر کا سارا معنی لے لیا گیا ہو اور فرق صرف جملے کی نشست میں ہو اسے پرتمب کلپ (प्रतिबिम्ब कल्प) کہتے ہیں۔ اس سرتے سے پچتا جائے۔

۲۔ جہاں قدیم شاعر کے کلام کو کچھ میقل کر دینے سے نیا شعر کچھ الگ دکھائی دینے لگے اسے آلیکھیہ پرکھیہ (आलेख्य प्रख्य) کہا جائے گا۔

۳۔ جہاں شعر میں موضوع کا فرق رہنے پر بھی بہت زیادہ مماثلت ہونے کے سبب کوئی فرق نہ دکھائی دے اسے ثلثیہ رہہ ثلثیہ (तृतीय देहि तृतीय) کے نام سے جانا جاتا ہے۔

۴۔ جہاں بنیاد میں تو فرق نہ ہو لیکن مہا کاویہ کی تخلیق میں فرق ہو اسے پرہ پرودیش سدرش (पर पुर प्रवेश सदृश) کہا جاتا ہے اور یہ سرتہ جرتہ ہے۔ ان چار طرح کے سرتوں سے بتیس طرح کے ذیلی معنوی سرتے ہوتے ہیں۔ ان چاروں معانی کے مطابق ہی چار طرح کے شاعر اس طرح ہوتے ہیں جیسے مقناطیس لوہے کو اپنی طرف کھینچتا ہے اور اسی نام سے پکارا جاتا ہے اور پانچواں نہ دکھائی دینے والے موضوعات کا ناظر ہوتا ہے۔ راج شیکھر اس طرح چار مادی شعراء (आदि ३ काव्य) کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔ پہلا بھرامک (भ्रामक) دوسرا جُھبک (जुम्बक) تیسرا کرشک (कश्क) اور چوتھا دراوک (द्रावक) وہ شاعر جو قدیم شے کو بھی دوسرے کے ذریعہ نہ کہی گئی بتاتا ہے اور غیر مشہور وغیرہ وجوہ سے قارئین اور سامعین کو شبہ میں ڈال رہتا ہے اسے بھرامک (भ्रामक) کہا جاتا ہے۔ وہ شاعر جو اپنے تازہ دلکش کلام کے ذریعے دوسرے شاعر کے معنی کو قبول کر لیتا ہے اور اس میں ذرا سی تازگی کو بھی شامل کر لیتا ہے اسے جُھبک (जुम्बक) شاعر کہتے ہیں۔ وہ شاعر جو کسی حوالے کے سبب دوسرے شاعر سے جملے کے معنی کو لیکر نئے اشعار خلق کرتا ہے اسے کرشک (कश्क) یعنی کسان شاعر کہا جاتا ہے۔ وہ شاعر، جو کسی دوسرے شاعر کے بنیادی جملے کو پگھلا کر تازگی کا اظہار کرتے ہوئے اپنے جملے میں شامل کر لے اور کسی دوسرے کو اس کا ادراک نہ ہو سکے اسے دراوک (द्रावक) شاعر کہا جاتا ہے۔

جس کے بارے میں سوچتے ہوئے ہی یکتا اور رس بھری نیز الو کے معنی والی شاعری (جسے قدیم اچھے شاعروں نے بھی نہیں دیکھا تھا) کا ادراک ہوتا ہے اسے چننا (चिन्तामणि) شاعر کہا جاتا ہے۔ یہ شاعر بے مثل ہوتا ہے۔ (چننا مڑ کا لغوی معنی ہے ایک تخیلی لعل یہ جس کے پاس ہوتا ہے اس کی ساری خواہشات کو پورا کر دیتا ہے) چننا مڑ شاعر سے مراد ہے جذبہ تخیل اور بنیادی صلاحیت سے مزین۔ ایون ارتھ (अयोन अर्थ) یعنی بنیادی معنی کی تین اقسام ہیں پہلا لوک (مادی) اس میں مادی اشیاء کا ہی بیان تخلیقی انداز میں کیا جاتا ہے۔ دوسرا لوک (अलौकिक) اس میں ماورائی عناصر کا تخلیقی بیان پیش کیا جاتا ہے تیسرا لوک (लौकिकालौकिक) اس میں مادی اور ماورائی دونوں عناصر کا تخلیقی بیان پیش کیا جاتا ہے۔

راج شیکھر نے پرتمب کلپ (प्रतिबिम्ब कल्प) سرتے کی آٹھ ذیلی اقسام بتائی ہیں۔ پہلا، ویستک (वयस्तक) اس میں کسی حقدم شعر کی ترتیب کو بدل دیا جاتا ہے یا حقدم شعر کی لفظی ترتیب کو منتشر کر دیا جاتا ہے۔

دوسرا، کھنڈ (खण्ड) اس میں حقدم شعر کے کسی وسیع معنی کے حصے کو نئے شعر میں اپنے انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔

تیسرا، تیل بند (तैल बन्ध) مختصر معنی کو وسیع تشریح کے ساتھ بیان کرنا ہی تیل بند ہے (جس طرح تیل کا قطرہ گرنے سے پھیل جاتا ہے اسی طرح ایک مختصر معنی کا پھیلنے کے ساتھ بیان) چوتھا، نٹ پتھیہ (नट-नेपथ्य) اس میں دوسری زبان کی تخلیق کو اپنی زبان میں تبدیل کیا جاتا ہے۔

پانچواں چند وونے (छन्दोविनिमय) میں بحر کے تغیر و تبدل سے مافی الضمیر کو ادا کیا جاتا ہے۔

چھٹا، بیرونتھیہ (हेतु व्यत्यय) میں علت کے تغیر و تبدل کے سبب ہونے والی تخلیق۔

ساتواں، سکرانیک (सक्रांतक) میں سامنے کے عناصر کی خصوصیات کو دوسرے عناصر کی

خصوصیات میں داخل کیا جاتا ہے۔

آٹھواں، سَمپُٹ (सम्पुट) میں دو اشعار کے معانی ملے جلتے رہتے ہیں۔

اُنیہ یون ارتھ (अर्थ-अन्ययोनि) کی دوسری قسم اُلکھیہ پر کھیہ (प्रख्य-आलेख्य) ہے۔ اس کے بارے میں راج شیکھر بتاتے ہیں کہ یہ مقدم شاعری سے مختلف نہ ہونے پر بھی بہت سے تازہ لوازمات سے میل ہونے کے سبب قابل قبول سرقہ ہے۔ کاویہ میمانسہ میں ان کا اصل متن یوں ہے:

कियतापि यत्र सस्कारकर्मणा वस्तु भिन्न वदमाति

तत कथित मर्थ चतुरैरालेख्य प्रख्यमिति काव्यम्

کاویہ میمانسہ، بارہواں باب

یعنی جہاں مقدم شاعر کے ذریعہ مستعمل شے کو میل کر دینے سے وہ شے مختلف ہو جاتی ہے، اسے اُلکھیہ پر کھیہ (प्रख्य-आलेख्य) سرقہ کہا جاتا ہے۔

اس کی بھی آٹھ ذیلی قسمیں ہیں۔

پہلا سم کرم (समक्रम) اس سرقے میں مقدم شعرا اور نئے شعر کی ایک جیسی ادائیگی ہوتی ہے۔

دوسرا، وِہوشو موش (विमूषणा भोष) سرقہ کہلاتا ہے اس میں قدیم صنعت آ میز کلام کو اور زیادہ صنعت آ میز کر کے پیش کیا جاتا ہے۔

تیسرا دیو کرم (व्युत्क्रम) سرقہ ہے اس میں مقدم شعر میں دی ہوئی ترتیب کو الٹ کر نئے شعر میں پیش کیا جاتا ہے۔

چوتھا سرقہ وِشیشو کت (विशेषोक्ति) ہے اس میں مقدم عام شعر کو مخصوص شعر کی شکل میں پیش کیا جاتا ہے۔

پانچواں سرقہ اُٹس (उत्तस) کہلاتا ہے اس میں متقدم شعر میں مستعمل ذیلی جذبہ کو خصوصی جذبے کی شکل میں پیش کیا جاتا ہے۔

چھٹا سرقہ نٹ پٹھیہ (नट नेपथ्य) کہلاتا ہے۔ اس سرقے میں متقدم شعر کے معنی کو مختلف شکل میں نئے شعر میں پیش کیا جاتا ہے۔

ساتواں سرقہ ایک پرکاریہ (एक-परिकार्य) ہے اس میں متقدم شعر میں مستعمل لوازمہ کو نئے شعر میں کسی مختلف کام کے بارے میں استعمال کیا جاتا ہے۔

آٹھواں پرتیپٹ (प्रत्यापत्ति) سرقہ ہے، اس میں متقدم شعر میں مستعمل پیچیدہ بیانی کو نئے شعر میں سادگی کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے۔

آلکھیہ پرکھیہ (आलेख्य-प्रख्य) کی یہ آٹھ ذیلی اقسام ہیں ان سرقوں کو علماء نے شاعروں کے لئے قابل قبول نہیں مانتا ہے، راج شیکھر ایک مقولہ یہاں پیش کرتے ہیں:

सोऽय भराति वैचियात्समस्तो वस्तु विस्तर

नट वद्विराकायोगादन्य थात्वमिवाच्छति

کاویہ میمانسہ، تیرہواں باب۔ ص ۱۵۱

’یعنی یہ تمام عالم عناصر کلام کے انوکھے پن سے اسی طرح مختلف شکلوں کو اختیار کرتا ہے جس طرح اداکار اپنی صلاحیت کے ذریعہ مختلف شکلوں کو اختیار کرتا ہے۔‘

ان آٹھوں سرقوں کو حالانکہ راج شیکھر ہر طرح جائز مانتے ہیں لیکن آئندہ دور میں ان سرقوں کو ان سے پہلے مسترد کر چکے تھے۔

اب ثلثیہ دیہہ ثلثیہ (तुल्य-तुल्यदेहि) نام کے سرقے پر گفتگو کر لی جائے۔ اس سرقے کی تعریف یہ ہے کہ متقدم شعر اور نئے شعر کی لفظیات میں فرق ہونے پر بھی ان دونوں کے معنی آئیں ہوتے ہیں، راج شیکھر نے اس کی بھی آٹھ اقسام کو بیان کیا ہے۔

پہلا ہے وشے پر رتن (विषय परिवर्तन) اس سرتے میں متقدم شعر کے موضوع کو تھوڑا تبدیل کر کے اس کی ہیئت کو نئے شعر میں نئی شکل دے دی جاتی ہے۔

دوسرا ہے، دوئم و وخت (द्वन्द्व - विच्छिन्ति) اس سرتے میں متقدم شعر میں موجود و طرح کے بیان کو نئے شعر میں ایک طرح سے پیش کیا جاتا ہے۔

تیسرا سرقہ رتن مالا (रत्न - माला) ہے۔ اس سرتے میں متقدم شعر میں مستعمل معانی کو مختلف معانی میں نئے شعر میں پیش کیا جاتا ہے۔

چوتھا سرقہ سکھو لیکھ (सख्यो ल्लेख) ہے اس میں متقدم شعر میں مستعمل معنی کو تعداد کے اختلاف کے ذریعہ نئے شعر میں پیش کیا جاتا ہے۔

پانچواں سرقہ، چولکا (चूलिका) ہے، اس میں متقدم شعر کی سادگی کو پیچیدگی یا متقدم شعر کی پیچیدگی کو سادگی میں نئے شعر میں پیش کیا جاتا ہے۔

چھٹا سرقہ ودھانا پہار (विधाना पहार) ہے۔ متقدم شعر میں جس شے کی نفی کی جاتی ہے اسے نئے شعر میں مثبت انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔

ساتواں سرقہ ماڑکیہ پنچ (माशिक्यपुञ्ज) ہے اس سرتے میں متقدم اشعار میں مستعمل بہت سے معانی کو نئے شعر میں یکجا کر دیا جاتا ہے۔

آٹھواں سرقہ کند (कंद) ہے۔ اس میں متقدم شعر میں مستعمل ایک معنی کا انکھوؤں کی طرح کئی طریقوں سے نئے شعر میں پیش کیا جاتا ہے۔

اب چوتھے سرتے پر پڑ پڑویش (परपुर प्रवेश) کی آٹھ ذیلی اقسام پر اظہار خیال کیا جائے گا۔

پہلا سرقہ ہڈیدھ (हुडयुद्ध) ہے۔ متقدم شعر میں مستعمل زیب و زیبائش والی شے کو نئے شعر میں ماہرانہ انداز میں اس سرتے میں تبدیل کر دیا جاتا ہے۔

دوسرا سرقہ پرت کچک (प्रतिकचुक) ہے۔ اس میں متقدم شعر میں مستعمل ایک انداز کی

شے کو دوسرے انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔

تیسرا سرقہ وسٹ سچار (سچار-وस्तو) ہے۔ حقدم شعر میں مستعمل مشبہ کو نئے شعر میں دوسرے مشبہ سے بدل دیا جاتا ہے۔

چوتھا سرقہ دھاٹ واد (واد-دھاٹو) ہے۔ حقدم شعر میں مستعمل صنعت لفظی کی جگہ نئے شعر میں صنعت معنوی کو پیش کیا جاتا ہے۔

پانچواں سرقہ ستکار (ستکار) ہے۔ حقدم شعر میں مستعمل معمولی شے کو نئے شعر میں اضافی حسن کے ساتھ پیش کر دیا جاتا ہے۔

چھٹا سرقہ جیو بھوک (جیو-بھوک) ہے۔ حقدم شعر میں مماثلت سے مزین شے کو نئے شعر میں غیر مماثلت سے مملو کیا جاتا ہے۔

ساتواں سرقہ، بھاؤدرا (بھاؤ-مردا) ہے۔ حقدم شعر میں مستعمل مقولہ کے مفہوم کو لے کر نئے مہاکاویہ (تخلیقی رزمیہ) کی تخلیق اس کے ذریعے کی جاتی ہے۔

آٹھواں سرقہ تذورودھی (تذو-رودی) کہلاتا ہے۔ کسی قدیم تخلیق کے اختلاف میں نئی تخلیق ہی اس سرقہ کی خصوصیت ہے۔

اس طرح آچاریہ راج شیکھر نے سرقے کی بتیس اقسام بتائی ہیں، آٹھ اقسام پر ممب کلپ (کلیپ-پرتی-بیمب) کی، آٹھ اقسام املیکھیہ پر کھیہ (آمل-کھیہ-پرتی) کی، آٹھ اقسام ثلیہ دیہہ ثلیہ (تولیہ-تولیہ) کی اور آٹھ اقسام پنے پر ویش سدرش (سدرش-پر-ویش) کی، راج شیکھر فرماتے ہیں کہ کیا ترک کرنا چاہئے اور کیا قبول کرنا چاہئے جو اسے جانتا ہے، میری رائے میں وہی شاعر ہے۔ راج شیکھر یہ بھی فرماتے ہیں کہ شاعری تو لفظ و معنی کے نظام کا اور اک رکھنے والے صرف و نحو کے علماء بھی کرتے ہیں لیکن جو علم جس مطالعہ کرنے والے سنجیدہ فرد کی آنکھوں میں زینت افروز رہتا ہے اور جس کے کلام میں تازگی رہتی ہے وہ علماء کے درمیان نمایاں رہتا ہے اور اس کا کلام پاکیزہ ہوتا ہے۔ اصل متن یوں ہے:

शब्दार्थशासनविदः कति नो कवन्ते

यद्वांगमयं श्रुतिघनस्य चकास्ति चक्षु

किन्त्यस्ति यद्वचसि वस्तु नव सदुक्ति

सन्दर्भिराग सधुरि तस्य गिर पवित्रा

کاویہ میمانسہ، تیرہواں باب۔ ص ۱۶۵

آچاریہ آندوردھن نے اپنی اہم تصنیف دھونیا لوک (ध्वन्यालोक) میں مکالمہ شاعری (सवाद - काव्य) کا حوالہ دیا ہے لیکن اس کے بارے میں وسیع تجزیہ اور مخصوص اقسام اور ذیلی اقسام کا بیان راج شیکھر کا ہی کارنامہ ہے ان کے بعد کے علماء میں شیمندر (क्षेमेन्द्र)، ہیم چندر (हेमचन्द्र) اور واگ بھٹ (वाग्भट्ट) نے اس موضوع پر جو بھی گفتگو کی ہے اس کی بنیاد راج شیکھر کے افکار ہی ہیں۔

ہمارے یہاں اردو میں اس موضوع پر جو مواد ملتا ہے وہ سرسری ہے۔ بس حجم الغنی کی بحر الفصاحت میں سرتے کے بارے میں سرقۂ ظاہر اور سرقۂ غیر ظاہر پر گفتگو کی گئی ہے۔ سرقۂ ظاہر کی تین اقسام اور سرقۂ غیر ظاہر کی پانچ اقسام پر انہوں نے خیال آرائی کی ہے۔ بہر حال راج شیکھر نے اس ضمن میں جو تفصیلات ۳۲ طرح کے سرقوں کی پیش ہیں۔ ان کی مثالیں بہ آسانی اردو شاعری میں تلاش کی جاسکتی ہیں۔

راج شیکھر نے کاویہ میمانسہ میں کردار شاعر (कवि समय) کو چودھویں باب میں بیان کیا ہے راج شیکھر فرماتے ہیں کہ قدیم علماء ویدوں کی کئی شاخوں اور ان کے ذیلی علوم کا سنجیدگی کے ساتھ مطالعہ کرتے تھے، ان علوم کو وہ اپنے باطن میں جذب کر کے اور مختلف اشعار کے ذریعہ جن اشیاء کو دیکھتے اور سنتے تھے ان کی تقسیم کر کے ان کا بیان اپنی شاعری میں کرتے تھے۔ ان اشیاء کا اور عناصر کا زمان و مکان اور علتوں کی اقسام سے فرق ہو جانے یا ان کے مخالف ہو جانے پر بھی باضابطہ فنکارانہ انداز میں ان کا شاعرانہ بیان پیش کرنا ہی شاعر کا کردار (कवि समय) ہے۔ اس لفظ یعنی کوئی سے (कवि-समय) کا استعمال، اس کے بنیادی عنصر سے نا آشنا افراد نے صرف تجربہ کو دیکھ

کری چلن میں لادیا اور اس طرح وہ ایک روایتی لفظ کی شکل اختیار کر گیا۔ حقیقت یہ ہے کہ شعراء حضرات جس غیر کلاسیکی ماورائی اور صرف روایتی چلن میں آئے ہوئے معنی کا حوالہ دیتے ہیں وہ شاعر کا کردار (کوی-کوی) عام طور پر کہا جاتا ہے۔ اس لفظ سے ملتا جلتا لفظ سنسکرت شعریات میں استعمال ہوا ہے جسے شعری کردار (کوی-کوی) کہا گیا ہے۔ اس لفظ کا اولین اور آخری استعمال آچاریہ وامن کے کاویالنگار سوتر (کویالنگار سوتر) میں پایا جاتا ہے، جس میں کئی صنائع اور صر فی نیز نحوی الفاظ کی تشریح پیش کی گئی ہے۔ وامن سے قبل کے آچاریہ بھامہ اور دہڑی نے شعری کردار (کوی-کوی) لفظ کا کہیں بھی استعمال نہیں کیا ہے، لیکن آچاریہ بھامہ نے صاف طور سے شاعری کے معائب کے حوالے سے زمان و مکان، فن، ویدوں اور فلسفوں کے مخالف بیانات کو معائب میں شامل کیا ہے۔ آچاریہ وامن نے معاشرے کے خلاف اور علم کے خلاف جملے اور جملے کے معنی کو خالص عیب کہا ہے۔ مطلب یہ کہ راج شیکھر سے قبل کے آچاریہ علوم اور معاشرے کے خلاف لکھی گئی باتوں کو معائب میں شمار کرتے تھے لیکن راج شیکھر کا خیال ہے کہ اس کے ذریعہ شعراء کا فائدہ ہوا ہے اور یہ جادہ شاعری کا رہبر ہے اس لئے اسے عیب نہیں کہا جاسکتا۔

راج شیکھر نے کوی سے یا شاعر کے کردار کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔

۱۔ سورگیہ (سورگیہ) یعنی فردوس بریں یا ماورائی دنیا کا بیان

۲۔ بھوم (بھوم) یعنی ارضی اشیاء کا بیان

۳۔ پاتالیہ (پاتالیہ) یعنی پاتال کا یا اس سے متعلق اشیاء کا بیان

راج شیکھر کے مطابق سورگیہ اور پاتالیہ کے مقابلے میں بھوم (بھوم) اولیت رکھتا ہے۔

کیوں کہ یہ وسیع موضوع والا ہے، بھوم، کوی سے کی ۱۲ اقسام ہیں جن کے بارے میں حسب ذیل اطلاعات فراہم کی جارہی ہیں۔

۱۔ آست (آست) یعنی کذب کا بیان

جو شے کسی بھی علم میں یا معاشرے میں دیکھی یا سنی نہ گئی ہو شاعری میں اس کا بیان کذب کا بیان ہے اس کی ذیلی اقسام چار ہیں جو اس طرح ہیں۔

(۱) ذات کے حوالے سے (آتیگت) کذب

مثلاً دریا میں کنول وغیرہ کا بیان، سبھی جھیلوں اور تالابوں میں ہنس، سارس، سرخاب اور چکور وغیرہ کا بیان، سبھی پہاڑوں میں سونے اور لعل و جواہر کی کانوں کا بیان ذات سے متعلق کذب کے بیان میں آتا ہے۔ کالہ اس نے شپرا (क्षिप्रा) ندی کے بہاؤ میں ہنس اور کنول کا بیان کیا ہے کردار شاعر کے تحت ہی یہ قابل قبول ہے کیوں کہ دریا میں ہنس اور کنول نہیں ہوتے ہیں۔

(ب) اشیاء سے متعلق کذب (द्रव्यगत)

تارکی کو مٹھی میں پکڑنے لائق یا تارکی میں سوئی سے سوراخ کرنے لائق کہہ کر بیان کرنا، چاندنی کو گھڑے میں بھرنا وغیرہ اشیاء سے متعلق کذب کے بیانات کردار شاعر کے تحت ہی آتے ہیں خود راج شیکھر نے اپنی تصنیف 'پدھ شال بھنجا' (विद्धशाल भजिका) میں تارکی کو سوئی سے چمید نے اور چاندنی کو گھڑے میں بھرنے لائق ہونے کا بیان پیش کیا ہے۔

(پ) عمل (क्रिया) سے متعلق کذب

رات میں چکڑے اور چکوری کا جھیل کے مختلف کناروں پر جدا جدا رہتا، چکوری کا چاندنی کو پینا وغیرہ عمل سے متعلق کذب کے معانی میں آتے ہیں۔

(ت) وصف (गुणा) سے متعلق کذب۔

شہرت کا سفید ہونا اور بدنامی کا تاریک ہونا، عشق کا سرخ ہونا اور غصے کا کالا ہونا، وصف سے متعلق کذب کی مثالیں ہیں۔

۲۔ حق یا سچائی کا بیان نہ ہونا (सत्तानुल्लेख)

مادی دنیا میں موجود دکھائی دینے والی اشیاء کا شاعری کی دنیا میں بیان نہ ہونا، حق کے بیان سے متعلق کذب میں آتا ہے۔ اس کی بھی چار ذیلی اقسام ہیں۔ جو اس طرح ہیں۔

(۱) ذات سے متعلق حق کا بیان نہ ہونا۔

مثال کے طور پر موسم بہار میں مالتی کا بیان نہ ہونا، چندن کے پیڑ کا بغیر پھول کے ہونا اور اشوک کے پھولوں کا بیان نہ ہونا۔

(ب) اشیاء سے متعلق حق کا بیان نہ ہونا۔

مثال کے طور پر اماؤس کی راتوں میں چاندنی کا بیان نہ کرنا اور چاندنی راتوں کو بغیر اندھیرے کا بیان کرنا وغیرہ

(پ) عمل سے متعلق حق یا سچائی کو بیان نہ کرنا

مثال کے طور پر دن میں کنول کا نہ کھلنا اور رات میں شیشا لکا نام کے ایک پیڑ کے پھولوں کا اس کی شاخ سے نہ گرنا وغیرہ

(ت) وصف سے متعلق سچائی کا بیان نہ کرنا

مثال کے طور پر کند پھول اور حسیناؤں کے دانتوں کے سرخ رنگ کا بیان اور کنول کی کلی کا ہرا رنگ وغیرہ سچائی کے بیان سے خالی ہیں۔

(۳) راج شیکھر نے کردار شاعر (कवि समय) کی تیسری قسم کو نیم (नियम) (اصول) کہا ہے۔ نیم سے مراد ہے کسی شے کا کسی مخصوص مقام کے سیاق سباق میں ہی بیان کرنا اور اس کا دوسری جگہ ملنے پر بھی اس مخصوص مقام کے حوالے سے ہی بیان کرنا اس کی چار ذیلی اقسام ہیں۔

(۱) ذات کے تعلق سے (जातिगत) مثال کے طور پر سمندر میں ہی گھریالوں کا بیان یا تامر پرڑی (ताम्रपर्णी) نام کی ندی میں ہی موتیوں کا ملنا۔

(ب) اشیاء سے متعلق (द्व्यगत) اصول کا بیان۔

مثال کے طور پر ملے (मलय) نام کے پہاڑ کو ہی چندن کی پیدائش کا مقام ماننا یا ہمالہ کو ہی بھوج پتر کی پیدائش کا مقام جاننا۔

(پ) عمل سے متعلق (क्रियागत) اصول کا بیان۔

کوئل کے کوکنے کا صرف موسم بہار میں ہی بیان کرنا یا برسات کے موسم میں ہی موروں کی جھنکار اور ان کے رقص کا بیان۔

(ت) وصف سے متعلق (गुणागत) اصول کا بیان۔

مثال کے طور پر ماک پتھر میں ہی سرخی، پھولوں میں سفیدی اور بادلوں میں ہی تاریکی کا بیان۔

اب فردوس بریں یا ماورائی دنیا (swaraj) سے متعلق بیان کے سلسلے میں یہ عرض کرنا ہے کہ یہ کردار شاعر سورگ لوک کی باتوں سے علاقہ رکھتا ہے مثلاً چاند کے داغ کو خرگوش یا ہرن ماننا، کالمیو کے پرچم میں گھڑیاں یا مچھلی کا بیان کرنا، چاند کی پیدائش سمندر سے ماننا وغیرہ

اسی طرح پاتال سے متعلق کردار شاعر کے تحت نامگوں اور راکششوں کو ایک ماننے کا حوالہ وغیرہ، اس کردار شاعر کو راج شیکھر نے ہی سب سے پہلے بیان کیا ہے لیکن سنسکرت کے ڈراموں، تمثیلوں اور شاعری میں اس کی ہزاروں مثالیں موجود ہیں۔ ظاہر ہوا کہ شاعری کے میدان میں کردار شاعر کی تفصیلات کا بیان راج شیکھر کا ہی کارنامہ ہے

سنسکرت کی تنقید میں راج شیکھر کو یہ اولیت حاصل ہے کہ انہوں نے مرد شاعری، شاعر، تنقید نگار، شاعری کی پختگی، سرقہ اور کردار شاعر وغیرہ کی تفہیم و تعبیر وسیع پیمانے پر پیش کی ہے۔ یہ سارے موضوعات شاعر کی تعلیم و تربیت سے متعلق ہیں، حالانکہ یہ تعبیرات سنسکرت شعری ادب کے حوالے سے پیش کی گئی ہیں۔ مگر یہ ہر زبان و ادب کے شاعر کے لئے مفید ہیں اردو کے لئے اور بھی کہ اس کی جڑیں سنسکرت، پراکرت اور ابھرنشوں میں بھی پیوست ہیں۔ راج شیکھر نے جس مرد شاعری (काव्य पुरुष) کے بارے میں اپنے افکار پیش کئے ہیں اس کا علم ہر شاعر کو ہونا چاہئے۔ مرد شاعری کے بارے میں تفصیلات پیش کرنے کے بعد راج شیکھر نے شاعروں کو خود اپنا تجزیہ کرنے کی تحریک دی۔ ان کا ماننا ہے کہ علم کا ہونا ہی کافی نہیں ہے اس کو عملی طور پر پیش کرنے

کے لئے مشقت کی ضرورت پڑتی ہے اسی لئے انہوں نے تنقید نگار کے وجود کی اہمیت کو بھی تفصیل کے ساتھ پیش کیا ہے کیوں کہ وہی شاعر کے کام کو کسوٹی پر کستا ہے۔ شاعر کے کلام کا تجزیہ ہونے کے بعد بھی اچھے شعر کے کلام میں پختگی آتی ہے۔ اس حقیقت کو راج شیکھر نے شاعری کی پختگی (काव्य पाक) میں دلیلوں کے ساتھ پیش کیا ہے، جہاں تک سرتے کا تعلق ہے، راج شیکھر نے بہت سے سرتوں کو جائز قرار دیا ہے۔ سرتے کے بارے میں جس باریک بینی سے انہوں نے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے یہ انہیں کا حصہ ہے۔ سنسکرت کی تنقید میں وہ تنہا دکھائی دیتے ہیں۔ شاعروں کے لئے کردار شاعر (काव्य समय) کا تجزیہ بھی بہت معنی خیز اور فائدہ مند ہے۔ ظاہر ہوا کہ نقید شاعری (काव्य मीमासा) جیسی اہم تصنیف میں راج شیکھر نے شاعر کی تعلیم و تربیت کے لئے جو مواد پیش کیا ہے وہ بہت اہم اور شعرا کے لئے افادیت کا حامل ہے۔



سنسکرت شاعری میں تصور حسن

ویدوں کے زمانے میں آریوں کی زندگی، حسن اور توانائی کی پرستش کی زندگی ہے۔ جن کی مختلف شکلوں اور ان کے مشاہدے سے پیدا ہونے والی کشش یا عشق کی مختلف شکلیں رگ وید میں ملتی ہیں۔ عام طور پر یہ حسن، ماورائی حسن، فطرت کا حسن اور انسانی حسن کی شکل میں ظاہر ہوا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ فطرت کے حسن اور انسانی حسن کے اتصال سے پیدا ہونے والے ارفع و اعلیٰ تخیل کا زائیدہ اظہار ہی ماورائی حسن ہے، جس کا پر جلال اظہار رگ وید میں جگہ جگہ دستیاب ہے۔ رگ وید میں جن دیوتاؤں کے بارے میں تفصیلات ملتی ہیں، وہ سارے دیوتا انسانی ذہن کے زائیدہ، فطرت کے عنصر اور منظر کی رفع تجسیم کی شکل میں دکھائی دیتے ہیں۔

ویدوں کے زمانے میں حسن کا مشاہدہ کرنے والا شخص، ایک غیر جانبدار ناظر ہی نہیں تھا بلکہ وہ حسن کا تخلیق کار بھی تھا! اس کی حسن افزا بصیرت کی صلاحیت نے فطری طور پر اپنے چاروں طرف موجود فطرت کو مختلف رنگینیاں عطا کی تھیں۔ سُرَت دیوتاؤں کے بے پناہ حسن کا دلکش بیان پیش کرتے ہوئے ویدوں کا شاعر کہتا ہے

”اے مروتو! تمہارے شانوں پر اسلحے ہیں، پیروں میں کڑے ہیں، سینوں پر سونے کے زیورات ہیں، تمہارے رتھ دکش ہیں، تمہارے ہاتھوں میں آگ کی طرح جلنے والی بجلی کی کرنیں ہیں اور تمہارے سروں پر سنہری پگڑیاں بندھی ہوئی ہیں۔“

یعنی ہوا۔ قدیم ہندوستانی دیو مالا میں ہوا کی ۱۴۹ اقسام بتائی گئی ہیں۔

اصل متن یوں ہے۔

असेषु व ऋष्टय पत्सु खादये वक्ष सु रुक्मा मरुतो रथे शुभ
अग्निम्राजसो विदयुतो गभस्तयो शिप्रा शीर्षसु वितता हिरण्ययी

رگ وید ۱۱/۵۴/۵

ٹھیک اسی طرح رگ وید کے شعر ۴/۶۰/۵ میں دو لہے کی طرح زیب وزینت والے اور
رگ وید کے شعر ۱۳/۵۶/۷ میں بارش کے قطروں سے دلکش بنے ہوئے مردوتوں کے بے پناہ حسن
کے مرقعے پیش کئے گئے ہیں۔ اسی طرح اشونی کماروں کو دو دلاؤ ویزا اعضاء والی خواتین اور شادی
شدہ جوڑے کے مثل بیان کیا گیا ہے۔

اگر غور سے دیکھا جائے تو ہم پاتے ہیں کہ ماورائی کائنات کی جڑ بھی فطرت کی اساس
ہونے کے سبب دیوتاؤں کی پرستش ایک طرح سے فطرت کی پرستش کی شکل میں ہے۔ یہی سبب
ہے کہ رگ وید کی شاعری میں فطرت کے حسن کا پھیلاؤ اپنی فطری شکل میں ہر جگہ دکھائی دیتا ہے۔
رگ وید کے زمزموں میں فطرت کا کھلا ہوا ماحول اپنے پورے حسن کے ساتھ جلوہ گرد دکھائی دیتا
ہے۔ اوشا (उषा) یعنی صبح سے متعلق سوکتوں (اشعار) میں تو فطرت کے بے پناہ حسن کا آبشار اپنی
مختلف خوبصورت شکلوں میں تجلی ریز ہے۔ رقصہ کی طرح اوشا اپنی نیم برہنہ ماحست کو دکھاتی ہے
اور وہی جانے والی گائے کی طرح وہ اپنے سینے کو عریاں کر دیتی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

अधि पेशासि वपते नृतूश्वापोरार्तुते वक्ष उमेव वर्जहम

उयोतिर्विश्वस्मै भुवनाय कृष्वतीगावोन ब्रज व्युषा आवर्तव्य

رگ وید ۴/۹۲/۱

یہ اوشا، دانگی شباب کی، لکھن سفید پیرہن والی آسمان کی بیٹی، سبھی زمینی عیش
و عشرت کی ملکہ اور انبساط بخشنے والی ہے۔

اصل متن یوں ہے۔

एषा दिवो दुहिता प्रत्यदर्शि व्युच्छन्तो युवति शुकवासा

विश्वस्यशाना पार्थिवस्य वस्व उषो अदयेह सुमगे व्युच्छ

رگ وید۔ ۱/۱۱۳/۱

اوشا کا برہنہ مضطرب، نشہ پرور حسن اور زیادہ بے داغ نیز بہترین شکل میں تو وہاں ظاہر ہوا ہے جہاں رگ وید کے شاعر نے اسے والہانہ انداز میں دیکھتے ہوئے، سفید پوشاک والی، ہمیشہ نہائی ہوئی دوشیزہ کی شکل میں پیش کیا ہے۔
اصل متن یوں ہے:

एषा शुभान्तन्वो विदानोऽध्वेष स्नाता दृशये नो स्थाता

अप द्वेषो बाधयाना तमास्पृषा दिवो दुहिता ज्योतिषागात

رگ وید ۵/۸۰/۵

شاعر اس پر بس نہیں کرتا بلکہ وہ تاریکی کو بھگا کر روشنی بکھیرنے والی اوشا میں سارے ذی نفسوں کی زندگی کی تصویریں دیکھتا ہے اور اسے مخاطب کرتے ہوئے اس سے قربت قائم کرتا ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

विश्वस्य हि प्रारान जीवन त्वे वि यदुच्छसि सूनरि ।

सा नो रथेन बृहता विमावारे भुवि नि गमधे हवम

رگ وید ۱۰/۴۸/۱

اوشا سے متعلق اشعار میں سب سے اہم بات یہ ہے کہ ان میں بشری اور ملکوتی جذبات سے فطرت کے حسن کی سادگی پر کوئی اثر نہیں پڑتا بلکہ ان کی قربت سے فطرت کا حسن دوبالا ہو جاتا ہے۔

یہاں یہ بات بھی اہمیت رکھتی ہے کہ رگ وید میں فطرت کے منظر کی کثیف اور لطیف تصاویر ہی دستیاب نہیں ہیں بلکہ ان کے پیچیدہ اور نرم پزیر مرقعے بھی موجود ہیں۔ رگ وید کی رچا ۱/۱۱۳ میں سورج کے غروب ہونے سے لے کر رات کے جنم لینے اور رات کے طن سے اوشا کے نمودار ہونے کے فطری واقعات کو بہت ہی شاعرانہ طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔ رگ وید کی رچا ۵/

۲۴۷ میں تیز رفتار عمل کے لئے مضطرب، مرکز آب حیات یعنی سورج تک پہنچتی ہوئی، زمین اور آسمان کو ڈھانپنے والی عظیم کرنوں کی تصویر پیش کی گئی ہے شاعر مارتوں کے حسن کی قصیدہ خوانی کرتے ہوئے بارش کے زمانے کے ماحول کی مرقع سازی اس طرح پیش کر رہا ہے۔

”گھوڑوں کی طرح سرخ رنگت والے ایک طرح کے بھائیوں والے مُرت لوگ قوی ہو گئے ہیں اور بارشوں کے ذریعہ سورج کی آنکھوں کو ڈھانپ لیتے ہیں۔“
اصل متن یوں ہے۔

अश्वाइवेदरुषासः सबन्धवः शूराइव प्रयुणः प्रोत युयुधः

मर्या इव सुवृधेः बावृधुनरः सुर्यस्य चक्षः प्र भिनन्ति वृष्टिभिः

رگ-۵۹/۵

فطرت کے حسن کی کشش ہی دیدوں کے شاعروں کا مرکز نگاہ رہی ہے یہی وجہ ہے کہ ان شعراء کی نظر انسانی حسن پر کم کم ٹھہرتی ہے۔ انسانی حسن کی تصویر کشی محرک اساسی کی شکل میں نہ کے برابر ہے لیکن مشہ کی شکل میں ہی اس طرح کی تصویریں کہیں کہیں دستیاب ہیں۔ مُرتوں کی تشبیہ مختلف مقامات پر خوبصورت دولہوں سے دی گئی ہے۔ اسی طرح اوشا کی تشبیہ مختلف مقامات پر خوبصورت دوشیزہ یا ملاحت آمیز نو جوان لڑکی سے دی گئی ہے۔ مختلف مقامات پر مشہ کی شکل میں ہی انسانی حسن کے بے مثال مرقعے سجائے گئے ہیں۔ مثال کے طور پر رگ وید میں ۸/۵۸/۳ کی رچا میں ایک تصویر یوں ہے کہ ”میلے میں موجود کھلکھلاتی ہوئی انبساط آمیز نو جوان خاتون کی طرح گھی کے دھارے آگ کی طرف بڑھ رہے ہیں۔“
اصل متن یوں ہے۔

अभि प्रवन्त समनेव योषा कल्याणः स्मयमानासो अग्निम् ।

ٹھیک اسی طرح یکیہ (यज्ञ) میں استعمال ہونے والے گھی کے دھاروں کی تشبیہ شادی کی محفل میں شامل ہونے کے لئے زیورات وغیرہ زیب و زینت کے سامان سے خود کو سجاتی ہوئی دوشیزاؤں سے دی گئی ہے۔

اصل متن یوں ہے۔

कन्याश्च वहतमेतया उ अज्यजाना अभि चाकशीमि ।

यत्र सोम सूयते यत्र यज्ञो धृतरथ धारा अभि तत्पवत्ते ॥

رگ وید۔ ۹/۵۸/۴

خصوصی طور پر اوشا کے حسن کے بیان میں متوازی شکل میں تشبیہا نسائی حسن کا بیان بھر پور طریقے سے ہوا ہے۔ محرک اساسی (आलम्बन) کی شکل میں نسائی حسن کی بہت سی تصویریں رگ وید کے دسویں باب میں دستیاب ہیں۔

اس باب (गङल) کے ۸۶ ویں شعر میں اندرائی (इन्दराणी) کا جمال مادرائی نہ ہو کر خالص زمینی ہے۔ اندر دیوتا، اندرائی کے حسن کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے کہ وہ خوبصورت بانہوں والی، خوبصورت اگلیوں والی، گھنیری زلفوں والی پر گوشت زانوں والی ہے۔
اصل متن یوں ہے۔

कि सुवाही स्वगुर धृष्टुनी पृथु नाधन ।

कि शृण्वति नरत्त्वमायमीषि वृषाकपि विश्वस्मादे-द 3.112 .

رگ وید۔ ۸/۸۶/۱۰

رگ وید کے سوریا سوکت (सूर्या सूक्त) میں نئی دہن سوریا کے حسن کو بہت زیادہ پاکیزہ اور ناز سے بھرا ہوا مصور کیا گیا ہے۔ سوریا کا خوبصورت پیر بن سام وید کے زمزمور، کے ذریعہ صاف و شفاف کیا گیا تھا۔ پاکیزہ خیالات ہی اس کی پوشاک تھے اس کی نگاہ ہی اس کی آنکھوں کا سرمہ تھی۔

یہاں یہ بھی عرض کرنا ضروری ہے کہ رگ وید میں فطرت، انسان اور مادرائی حسن کے خارجی مرقعے ہی نہیں دستیاب ہیں بلکہ ان کے اوصاف اور باطنی حسن کی جھلک بھی دستیاب ہے۔ مثال کے طور پر اوشا کے خارجی اور باطنی حسن کا یہ مرقع دیکھنے لائق ہے۔ ”جمال افروز اور اجلی رنگت والی اوشائیں زیب وزینت کے سبب پانی کی لہروں کی طرح ظاہر ہوئی ہیں سارے راستوں

کو ادشا خوبصورت اور سادہ بناتی ہے دولت مند ادشا، صاحب ثروت اور مثبت مزاج والی ہے۔“
اصل متن یوں ہے۔

उदु श्रिय उषसो रोचमाना अस्थुरपा नोर्मयो रुशन्त

कृणाति विश्वा सुपथा सुगन्धमूद वस्ती दक्षिराणा मधोनी

رگ وید ۶/۶۴

سور یا سوکت میں دعائے الفاظ کی شکل میں خاتون کے باطنی حسن کی عینی شکل یوں ظاہر

کی گئی ہے

”اے سوریا! تم بے عیب آنکھوں والی رہو۔ شوہر کے لئے لطف و انبساط
والی رہو، جانوروں کے لئے، فلاح والی رہو شفاف قلب والی اور دلکشی والی
رہو۔ بہادر اولاد پیدا کرنے والی، دیوتاؤں کی پرستش کرنے والی اور نرم خو
بنو نیز انسانوں اور جانوروں کے لئے نیکو کار رہو“

(رگ وید ۱۰/۸۵/۲۴)

رگ وید کے زمانے کے آریوں کی زندگی فطرت کی پر شکوہ اور پر جلال شکلوں سے بے
حد متاثر تھی عہد حاضر میں بھی فطرت کے پر شکوہ منظر موجود ہیں مگر یہ خال خال ہیں، کیوں کہ جدید
انسان نے ان کے فطری جلال اور شکوہ کو بری طرح مجروح کر ڈالا ہے۔ فطرت کی آغوش میں جو
سادگی، جلال و جمال نیز شکوہ و دیدوں کے زمانے میں یا دیدوں کے زمانے سے قبل تھا اس کا تو اب
نشان تک بھی باقی نہیں رہ گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ دیدوں کے زمانے میں سارے رشی فطرت کی
آغوش میں عموماً دریا کے کنارے گھنے جنگلوں میں آشرم بنا کر رہتے تھے اور وہیں ریاضت اور تحصیل
علم اور تدریس علم کا فریضہ انجام دیتے تھے، یہیں ان کی تخلیقی سرگرمیاں بھی اپنے پورے کمال کے
ساتھ موجود تھیں۔ اس زمانے میں فطرت اور انسان میں جو تعلق تھا وہ تعاون اور جدوجہد کا تھا نیز
بہت قریبی تھا دونوں کی دھڑکنوں میں بہت قریبی رشتہ تھا۔ اس لئے رگ وید میں فطرت کے مُرت
(ہوا) سور یہ (سورج)، اگنی (آگ) اور ادشا (صبح) وغیرہ کی پر شکوہ شکلوں کے لئے انسان کے

دل میں خوف اور حیرت وغیرہ کے جذبات کے ساتھ ہی زندگی کرنے کے نقطہ نظر سے ان کی مہربانی حاصل کرنے کے لئے عقیدت اور پرستش کا جذبہ فطری طور پر موجزن دکھائی دیتا ہے۔ رگ وید میں فطرت کی ان پر شکوہ شکلوں کے لامتناہی پھیلاؤ، غیر معمولی قوت اور تیزی، ماورائی شکوہ، بہترین اور مستقل اثر انداز رہنے کی صلاحیت کا ایک امتزاج ملتا ہے۔ مَرت سوتا (سورج) اور وشنو وغیرہ دیوتاؤں کے لامتناہی پھیلاؤ کے پر اثر مرتفع رگ وید میں جا بجا دکھائی دیتے ہیں۔ سوتا (سورج) کے جلال آفریں حسن کی تعریف کرتے ہوئے رگ وید کا شاعر اس کے پھیلاؤ کے بارے میں یوں بتاتا ہے کہ اس کے بلند فطری عمل پیرا، طلّائی دست و بازو، آسمان کے چھوروں تک پھیلے ہوئے ہیں، اصل متن یوں ہے۔

उदस्य बाहू शिथिरा बृहन्ता हिरण्यया दिवो अन्ता अनष्टाम

رگ وید ۱/۳۵/۲

اس طرح وشنو کی قصیدہ خوانی کرتے ہوئے رگ وید کا شاعر ان کی لامتناہی شخصیت کی عکاسی اس طرح کرتا ہے۔

جن کے سے آمیز اور زندہ جاوید تینوں قدم آب حیات سے انبساط حاصل کرتے ہیں اور جنہوں نے اکیلے ہی تین طرح کی شکلوں میں زمین اور آسمان نیز سارے جنداروں پر مہربانی کی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

यस्य त्री पूरार्ण मधुना पदान्यक्षीयमाराण स्वधया मदन्ति ।

य उ त्रिधातु पृथिवीमुत दयाग्रमेको दाधार भुवनानि विश्वा ।

رگ وید ۱/۱۵۴/۴

اس لامتناہی سلسلے کا عنصر ہیبت ناک جسامت کے علاوہ رفتار اور اثرات میں بھی دکھائی پڑتا ہے۔ اگنی، اندر اور مرت وغیرہ دیوتاؤں کی رفتار زمین اور آسمان ہر جگہ موجود ہے اور ان کے اثرات کی بھی کوئی حد مقرر نہیں ہے۔ اس لامتناہی سلسلے کا احساس تو حیرت، استعجب اور خود فراموشی وغیرہ شکلوں میں ہوتا ہے لیکن ذہن کو کلی طور پر مضطرب اور دم بخود کرنے کی صلاحیت محرک اساسی

کی بے پناہ قوت اور غیر معمولی رفتار میں ملتی ہے، یہی سبب ہے کہ رگ وید میں اندر، اگنی، ورن (वरुण) وغیرہ عظیم قوتوں کی ہیبتناکی، تیزی، سرکشی اور بے پناہی وغیرہ کے بہت ہی جاندار اور احساس آمیز مرقعے ملتے ہیں، جن میں لطیف مشاہدے کے اثرات دکھائی دیتے ہیں، جو بہت ہی خوبصورت اور دلآویز ہیں۔ ہیبت ناک اور سرکشی سے بھرے ہوئے جنگل میں پھیلے ہوئے لپپاتی ہوئی لپٹوں والی آگ کے مناظر رگ وید میں متعدد مقامات پر دستیاب ہیں۔ ہرے بھرے جنگل میں پھیلی ہوئی خوفناک آگ کو دیکھ کر رگ وید کا شاعر کہتا ہے

”اپنی خواہش کے مطابق ہوا کے ذریعہ متحرک ہو کر اپنی زبانوں (لپٹوں) کے ساتھ چٹکھاڑتے ہوئے وہ پورے صحرا میں پھیل جاتا ہے۔ تبدیلی سے نا آشنا اور روشنی کی لہروں والے اگنی! جب تم ساٹھ کی طرح درختوں کی طرف حریص ہو کر جھپٹتے ہو تب تمہارا راستہ سیاہ ہو جاتا ہے۔“

اصل متن یوں ہے۔

वि वातजूतो अतसेषु तिष्ठते वृथा जुहू मि सृण्या तुविध्वरिणा ।

तृषु यदग्ने वनिनो वृषायसे कृष्णा त एम रुषदुर्मं अजर ॥

رگ وید۔ ۱/۵۸/۴

موتوں سے متعلق کئی سوکتوں میں سیلاب، آندھی طوفان، رعد و برق وغیرہ کی بہت سی تصویریں رگ وید میں دستیاب ہیں۔ موتوں کی عکاسی کرتے ہوئے ایک جگہ شاعر نے انہیں بجلی کی روشنی والے جری ژالہ باری کرنے والے، ہوا کی رفتار والے، پہاڑوں کو گرانے والے، بار بار حسب خواہش ژالہ اور آندھی کے ساتھ بارش کرنے والے، گر جنے والے اور عظیم ہمت والے، کہا گیا ہے۔ اصل متن ملاحظہ ہو۔

विद्युन्महसो नरो अश्मदिदयवो वातत्विषो मरुतः पर्वतच्युतः

अब्दया चिन्मुहुरा हादुनीवृत स्तनयदमा रभसा उदोजसः

رگ وید ۵/۵۴/۳

موتوں کی منقبت میں شاعر سیلاب کی منظر کشی یوں کرتا ہے۔

”تیز رفتار سے بہنے والی پانی کی لہریں دودھ والی گایوں کی
طرح آسمان میں پھیل رہی ہیں راستے پر جانے کے لئے آزاد
تیز دوڑنے والے گھوڑوں کی طرح لہریں بہہ رہی ہیں۔“

اصل متن یوں ہے۔

ततृदाना सिन्धव क्षोदसा रज प्र ससुधेनवो यथा ।

स्यन्ना अश्वा इवाघ्नो विमाचने वि यद्वर्तन्त एन्य

رگ وید۔ ۵/۵۳/۷

اسی طرح رگ وید کا شاعر سندھ دریا کے خوفناک بہاؤ کی منظر کشی کرتے ہوئے کہتا

ہے۔

”سندھ کی گرجنے کی آواز زمین سے اوپر اٹھ کر آسمان میں پہنچتی ہے۔
روشنی کی کرنوں سے سندھ کا یہ بہاؤ بے پناہ رفتار ظاہر کرتا ہے جس وقت
سندھ ساٹھ کی طرح تیز آواز کرتا ہوا بہتا ہے تو ایسا لگتا ہے کہ بادلوں سے
تیز بارشیں ہو رہی ہیں۔“

ظاہر ہوا کہ رگ وید میں پیش کی گئی فطرت کی پر شکوہ شکلوں میں ماورائی شکوہ اور حیرت
ناک حسن کے عناصر ظاہر کئے گئے ہیں۔ شاعر کے جذبہ عقیدت اور زرخیز تخیل نے فطرت کے
دریا، پہاڑ، بادل، طوفان وغیرہ حقیقی مناظر کو دلکش اور ماورائی اساس پر ہی قبول کیا ہے۔ اس طرح
مُراسرار اور ناقابل فہم، جہان فطرت، حساس شاعروں کے جذبات اور تخیلات نیز عقائد میں رنگ
کر غیر معمولی اور پر شکوہ بن کر ظاہر ہوا ہے۔ سوتا (सविता) یعنی سورج کی قصیدہ خوانی کرتے
ہوئے رگ وید کا شاعر کہتا ہے۔

”حیرت ناک کرنوں والا پاکیزہ سوتا توانائی رکھتے ہوئے، تاریکی سے
بھرے ہوئے لوگوں کے لئے موتیوں سے بھی ہوئی، مختلف رنگوں والی

سنہری چھڑیوں کے سبب بہترین رتھ پر جلوہ فگن ہوا۔“

اصل متن یوں ہے

अभीवृतं कृशनैर्विश्वरूपं हिरण्यशम्य यजतो बृहन्तम् ।

आस्थादथं सविता चित्रमानु कृष्णा रजासि तविषीं दधान ।

رگ وید۔ ۱/۳۵/۴

اگنی کی خارجی پر شکوہ شکل کے ساتھ ہی اس کی باطنی توانائی کا ایک خوبصورت مرقع ملاحظہ کریں۔

’اے خوبصورت چہرہ والے اگنی! جس وقت تم قریب ہی سونے کی طرح

جگمگاتے ہو، اس وقت تمہاری شکل خوبصورت ہو جاتی ہے۔ آسمان میں بجلی

کی تیز آواز کی طرح تمہاری روشنی ظاہر ہوتی ہے۔ حیرت ناک سورج کی

طرح تم اپنی روشنی دکھاتے ہو۔“

اصل متن یوں ہے۔

सुसन्दक्ते स्वनिक प्रतीक विद्यदुक्भो न रोचस उपाके ।

दिवो न ते तन्यतुरेति शुभ्रश्चित्रो न सुर प्रति घक्सिमानुम्

رگ وید۔ ۱/۳۶/۶

ظاہر ہوا کہ رگ وید میں فطرت کی پر شکوہ شکلوں کی بہت ہی فطری اور دلکش عکاسی کی گئی

ہے۔ فطرت کی پر شکوہ اور پر جلال شکلوں کے لئے خوف، حیرت اور عقیدت وغیرہ کے محسوسات ہی

رگ وید کے شاعروں کے گہرے محسوسات تھے۔ رگ وید میں احساس حسن فطرت کی پر شکوہ شکلوں

کے مشاہدے سے الگ نہیں ہے۔ ویدوں کے شاعروں کو فطرت کی شکلوں میں جو لامتناہی حسن

بکھرا ہوا محسوس ہوا ہے وہ بنیادی طور پر فطرت کی ان پر شکوہ شکلوں کے سبب ہی ہے۔ رگ وید میں

خارجی اساس کی دلاویزی اور شکوہ کی تصویریں احساس حسن، محبت، خوف، عقیدت اور پرستش

وغیرہ بھی قدیم ترین انسانی محسوسات کی اساس رہی ہیں، اور وقت کی کروٹوں کے ساتھ جیسے جیسے

تہذیب کی نشوونما اور ترقی ہوتی گئی فطرت کی پر شکوہ اور پر جلال شکلوں کی ہیبت ناک اور دلاویزی

پر انسان کے فنی اصولوں اور روایتی عناصر کا غلاف چڑھتا گیا یہی شکوہ اور جلال وقت کے ساتھ زیادہ تر اپنی آزادانہ شکل کھو کر یا تو احساس حسن کے اندر سماتا چلا گیا یا بے جان قدیم روایات کا جز بن کر رہ گیا۔ ظاہر ہوا کہ رگ وید کے شاعر فطرت کے حسن کو اولیت دیتے رہے اور انسانی حسن کا بیان ان کے یہاں ضمناً اور ضرورتاً ہی کیا گیا ہے۔

ویدوں کے بعد شکر کے اولین شاعر، لمبکی نے فطرت کے حسن کی عکاسی بڑی ہی کامیابی سے کی ہے۔ رامین میں فطرت کا حسن اساس اور محرک دونوں صورتوں میں ملتا ہے۔ ولمبکی نے جہاں جہاں رتوں کا بیان پیش کیا ہے وہاں فطرت کی نازک اور لطیف نیز شیریں صورتوں کی ہفت رنگ زیب و زینت دکھائی دیتی ہے۔ بارش کے موسم کی یہ تصویر دیکھئے۔

”نصف و انبساط کی زیادتی کے سبب طو سوں کی جھنکار سے آمیز، ہیر
بہوٹوں سے بھرے ہوئے مرغزاروں والے، کدم اور ارجن کے درختوں
کی خوشبو سے بھرے ہوئے خوبصورت جنگلوں میں ہاتھی گل گشت کر رہے
ہیں۔ نئے پانی کے دھارے سے بکھرے ہوئے زرگل والے کنول کو چھوڑ
رہے، لے بھونزے کدم کے پھووس پر ٹوٹ رہے ہیں۔“

اصل متن یوں ہے۔

प्रहस्य सना दित अहेमाने सरा द्रमापाकुलशाहलानि ।

वसन्ति नीपा जुनवासितानि गजा सुगन्धारिणा वनान्तारिणि

नवाम्बुधाराहतकंसरारिणा दत्त परित्यज्य सरोरुहारिणि

कदम्बपुष्पारिणा सकेसरारिणा वनानि हृष्टा भ्रमरा प्रतन्ति ॥

رامائن کشکدھا کا ٹ ۲۸/۳۱/۳۲

فطری انداز اور کیفیت یہ دونوں خصوصیات ولمبکی کے فطرت سے متعلق اظہار میں ملتی ہیں۔ چتر کوٹ، مند اکئی، پمپاسر، اور پنچوٹی وغیرہ کے بیانات کے علاوہ مختلف دریاؤں، جنگلوں، سمندروں، پرندوں اور درختوں کے بیان میں شاعر کو حیرت ناک کامیابی ملی ہے۔ لطیف مشاہدے

کی بنیاد پر فطرت کے تغیر پذیر روپ، رنگت مزاج اور عملی سرگرمیوں کے بہت سے فطری مرتفعے سجانے میں والہمکی کو مہارت حاصل ہے۔ ایک مثال ملاحظہ ہو۔

موسم سرما میں جنگل میں ایک بہت زیادہ پیاسا ہاتھی بہت ٹھنڈے پانی کو خوشی خوشی چھو کر اپنی سوٹ سکوڑ رہا ہے۔

والہمکی کے فطرت کے بیان کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ فطرت اور فطرت سے تعارف حاصل کرنے والے کرداروں کے درمیان ایک باطنی تعلق اپنے آپ پیدا ہو جاتا ہے۔ ادراک حسن کے ساتھ لطف و انبساط کا فطری تعلق ہر جگہ موجود ہے۔ کرداروں کی ذہنی صورت حال کی مطابقت میں ہی نہیں بلکہ مخالف صورت حال میں بھی فطرت کے حسن کے لطف آمیز اثرات کا بھی اظہار ہوتا ہے۔ فطرت کی مختلف النوع دلکشی اپنی بنیادی شکل میں لطف و انبساط کا منبع ہے۔ صحرا نور د اور ہجر کے اسیر رام غم و اندوہ کی حالت میں بھی مختلف اشیاء کے حسن میں غرق ہو کر زندگی کا آزاد لطف حاصل کرتے ہیں۔ حسن فطرت کے حوالے سے فطری لطف و انبساط کا جذبہ سنسکرت شاعری میں دوسرے مقامات پر بہت کم ملتا ہے اور یہ خصوصیت والہمکی کی شاعری میں بدرجہ اتم پائی جاتی ہے۔

والہمکی کے ادراک حسن کی وسعت کا تعارف اس امر سے ملتا ہے کہ فطرت کی روکھی، غضبناک اور خوفناک شکلوں میں بھی ان کی دلچسپی موجود ہے لیکن اس طرح کے بیانات میں مبالغہ کی زیادتی کے سبب فطرت کی لطیف اور کیفیت آمیز صورتوں کے دلپذیر بیانات جیسا فطری انداز دکھائی نہیں دیتا۔ مگر رامین کے یڈھ کانڈ میں سمندر کے خوف ناک حسن کی عکاسی بہت کامیاب ہے۔ اسی طرح بال کانڈ میں تاڑکان کا بیان بھی بہت کامیاب ہے۔

فطرت کے خارجی حسن کی عکاسی کے شانہ بہ شانہ والہمکی نے فطرت کی حس اور جذباتی شکل کا تعارف بھی پیش کیا ہے۔ والہمکی کی ذاتی ہمدردی کا اظہار ہوتے ہوئے بھی ایسے مقامات، جذبات کے مطابق ماحول تیار کرنے کے نقطہ نظر سے بہت اہم ہیں۔ والہمکی کے احساس کی وسیع تر سیل، فطرت کے چھوٹے بڑے سبھی عناصر کو مخصوص شخصیت عطا کرتی ہوئی دکھائی دیتی

-ہے-

مختلف مقامات پر فطرت انسان کی سرگرمیوں اور جذبات کی اساس کی شکل میں محرک کا کردار نبھاتی ہوئی نظر آتی ہے۔ سیتا ہرن کے موقع پر ساری فطرت، ناراضگی، مجبوری، اضطراب اور ایک طرح کی ٹھن سے بھری ہوئی نظر آتی ہے، رام کے سفر جنگ کے دوران سمندر کی لہریں غضب ناک ہو کر جنگ کے مزا میر جیسی خوفناک آواز پیدا کر رہی ہیں۔ رام، سیتا اور بھرت وغیرہ کے کرب آمیز حالات میں فطرت بھی رحم آمیز جذبات سے مغلوب ہو کر اشک بار ہو جاتی ہے ایسے جذباتی مغالطے (Pathetic Fallacy) کے حالات راماین میں بہت زیادہ ہیں۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ شاعر یعنی والہیکی کردار کی نفسیاتی صورت حال کی جھلک فطرت میں دکھا کر دونوں کے درمیان ایک امتزاجی کیفیت پیدا کرنے میں کامیاب رہتے ہیں۔ نیلے بادلوں کے درمیان تڑپتی ہوئی بجلی کو دیکھ کر رام ایسا محسوس کرتے ہیں جیسے راون کی آغوش میں سیتا تڑپ رہی ہوں۔ اصل متن یوں ہے۔

नीलमेघाश्रिता विद्युत्स्फुरन्ती प्रतिमाति मे

स्फुरन्ती रावणारण्याकं वैदधीव तपस्विनी

رامائن، کشمیدھا کا ٹڈ۔ ۱۲/۲۸

فطرت کے حسن کی طرح انسانی حسن کی مختلف صورتوں کا کیفیت آمیز مرقع پیش کرنے میں والہیکی کو چابک دستی حاصل ہے۔ راون کے حرم میں اپنے اپنے طریقے سے سوئی ہوئی نو خیز خواتین کی شہوانی تصاویر پیش کرنے میں والہیکی نے اپنے عمیق مشاہدے کا اظہار کیا ہے۔ سیتا کو اغوا کرنے کے مقصد سے پنچوٹی کے آشرم میں آئے راون نے سیتا کی خوبصورتی کا بیان یوں کیا ہے۔

”اے سونے جیسی دلکشی رکھنے والی، زرد پوشاک پہنے ہوئے تم کون ہو؟

اے خوش چشم! جھیل کی طرح سعد نظر آنے والی نیو فروں کا ہار پہنے ہوئے تم

گوری، خیر برسانے والی لکشی یا کوئی پری ہو..... بڑھے ہوئے مدد رے

ہوئے پر گوشت کچھ ہلتے ہوئے اگلے اٹھے ہوئے حصہ والے خوبصورت

چکنے اور تازہ کے پھلوں کی طرح لعل و جواہر کے زیورات سے مزین

تمہارے دونوں سینے ہیں دلاویز مسکراہٹ والی دلکش دانتوں اور آنکھوں
والی اے قعیش آمیز حسینہ! تم میرے قلب کو چہرے ہو جس طرح پانی دریا
کے کناروں کو چہرے لیتا ہے۔“

نسائی حسن کے ساتھ مردانہ حسن کی عکاسی کرنے میں بھی والمیکی کو مہارت حاصل
ہے۔ ارڈیہ کاٹھ کے آغاز ہی میں رام کے انوکھے حسن کے حیرت ناک اثر کی عکاسی کی گئی ہے۔
عورت اور مرد کے ظاہری حسن کے ساتھ ساتھ ان کے باطنی حسن اور ان کے اوصاف کی خوبصورتی
کا بیان راماین میں دستیاب ہے۔ رام کے خارجی اور باطنی حسن کا بے مثال اظہار والمیکی کے فن کا
بہترین نمونہ ہے۔

فطرت کی خوفناک شکلوں کے ساتھ ہی انسانی حسن کی خوفناک صورتوں کی مرقع سازی
بھی راماین میں موجود ہے۔ چاروں بیٹوں کی شادی کے بعد اپنے خاندان والوں اور احباب کے
ساتھ جنگ پورے لوٹتے ہوئے دھرتھ کی فوج پر راستے میں یلغار کرنے والے پرشورام کی خوفناک
شکل بڑے ہی رزمیہ اسلوب میں پیش کی گئی ہے۔ راکششوں کی غضب ناک اور خوفناک شکلوں کی
عکاسی کے ساتھ ہی والمیکی نے مندودری، سلوچتا اور دھیشن وغیرہ کرداروں میں بھی شائستگی اور
شرافت کے حسن کا بیان بھی بغیر کسی ذہنی تحفظ کے پیش کیا ہے۔ مختلف اپسراؤں اور دیوتاؤں کے
حسن کی مرقع سازی والمیکی نے اپنے زرخیز تخیل کے سہارے بڑی ہی چابک دستی سے کی ہے۔

والمیکی کے بعد اشوگھوش کا نام سنسکرت شاعری میں بڑے ہی احترام سے لیا جاتا ہے۔
بودھ مذہب قبول کرنے کے سبب دنیا کو مایا سمجھنے کے بعد بھی اشوگھوش حسن کے بہترین مرقع
سجانے میں ماہر ہیں، فطرت، انسان اور ماورائی حسن کی عکاسی میں اشوگھوش نے فن کی معراج کو
چھولیا ہے۔

تھیرگاتھاؤں سے پتہ چلتا ہے کہ بودھ بھکشو صرف رہبانیت کے پیرو ہو کر دنیاوی زندگی
سے دور رہنے کے جذبہ کا اظہار ہی نہیں کرتے بلکہ جنگلوں اور پہاڑی غاروں میں رہائش پذیر
ہوتے ہوئے، بعد الطبعیاتی ریاضت میں بھی مشغول رہتا پسند کرتے ہیں۔ روحانی زندگی میں

دلچسپی ہونے پر بھی وہ اپنے ارد گرد فطرت کے ماحول میں موجود حسن پر بھی فریفتہ دکھائی دیتے ہیں۔ جس زمین کی زندگی سے آزاد ہونے کی ریاضت ہے وہی اپنی مختلف شکلوں کی خوبصورتی سے اسی ریاضت کو قوت عطا کرتی ہے، حقیقت یہ ہے کہ زمینی حسن پر ایسی فریفتگی دوسری جگہ ملنی مشکل ہے۔ فریفتگی کے ذریعہ ترک دنیا کی ریاضت فطرت اور زندگی کے کسی عنصری اتحاد کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ اشوگھوش کے اپنے دونوں تخلیقی رزمیوں یعنی بدھ چہ-تم اور سوند رنند میں ہی مہاتما بدھ اور بودھ بھکشوؤں کا فطرت کے لئے والہانہ جذبہ فطری طور پر ملتا ہے۔ دنیا کی کشش سے دور رہنے کا جذبہ لئے ہوئے شاکیہ شہزادے یعنی گوتم سدھارتھ صحرا کی خوبصورتی پر فریفتہ ہوتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ ہرے بھرے جنگل کو دیکھنے کے لالچ سے اور زمین کی بہترین حالت کے سبب سدھارتھ جنگل کے آخری چھوڑ تک پہنچ گئے اور نہوں نے پانی کی لہروں کے نشانات کی طرح جتائی کے نشانات سے بھری ہوئی جوتی ہوئی زمین کو دیکھا۔ بدھ چہ-تم کے چوتھے باب میں سدھارتھ کے ذہن میں جنسی تحریک پیدا کرنے کے لئے مختلف نو خیز لڑکیوں کے ذریعہ پیش کیا ہوا حسن فطرت کا بیان بھی بہت اہم ہے۔ ایک پارہ صفت آنکھوں والی حسینہ سدھارتھ کو پکارتے ہوئے کہتی ہے کہ

”کن رے اس طرف پیدا ہونے والے سندھار نام کے درختوں سے ڈھکی

ہوئی اس بادلی کو دیکھو جو سفید پیرہن سے ڈھکی ہوئی اور خواب میں ڈوبی

ہوئی مست حسینہ کی طرح ہے۔

اصل متن یوں ہے۔

दीर्घिका प्रावृता पश्य तीरजै सिन्दुवारकै

पादुगशुकसवीता शयाना प्रमदामिव

بدھ چہ-تم۔ ۴۹/۴

بدھ چہ-تم کی طرح سوند رنند (سودرنند) میں بھی فطرت کے حسن سے متعلق

خوبصورت مرقعے موجود ہیں۔ اس کے دسویں باب میں امالہ کا فطری حسن بے مثال ہے۔ سورگ

کی دلاویز فطرت کے حسن کی عکاسی میں اشوگھوش نے اپنے آزاد تخیل کا استعمال کیا ہے۔ سورگ (بہشت) میں اندر کا لہو لہو رت بدلنے والا، خوشبو آمیز ہار پہننے والا اور بہترین بازو بند، گھنگھرو، ریشمی پوشاکیں، مردنگ دینا وغیرہ کو پھل کی شکل میں عطا کرنے والے درختوں سے بھرا ہوا بتایا گیا ہے۔ مختلف لعل و جواہر کی طرح رنگ برنگے مختلف اقسام کے خوبصورت پروں والے پرندوں سے مزین نندن بن کے حسن کا بیان بے مثال ہے۔

انسانی حسن کے حوالے سے خاتون اور مرد کی ظاہری شکل و صورت نیز باطن کی خوبصورتی بدھ چترم اور سوند رتند، دونوں میں دستیاب ہیں۔ سوند رتند جیسے تخلیقی رزمیہ میں نند کی بیوی سندری کے حوالے سے اشوگھوش نے خارجی اور باطنی حسن کی دلکش تصاویر سجائی ہیں۔ اپنی زیب و زینت اور حسن کے سبب وہ سندری ہے ضد اور پندار کے سبب 'ماننی' ہے اور دلکشی نیز انسانی اوصاف کے سبب وہ بھامنی ہے۔ اصل متن ملاحظہ کریں۔

सक्ष्म्या च रूपेणा च सुन्दरीति स्तम्भेन गर्वरा च माननीति ।

दीप्त्या च मानेन च भामिनीति यातो बभाषे त्रिविधेन नाम्ना ॥

سوند رتند ۳/۴

اشوگھوش نے اس کے ظاہری حسن کی عکاسی یوں کی ہے کہ مسکراہٹ کی شکل میں ہنس والی آنکھوں کی شکل میں بھونروں والی اور سخت سینوں کی شکل میں اٹھے ہوئے کنول والی وہ خاتون کی شکل میں پدمنی، خاندان آفتاب میں طلوع ہوئے نند کی شکل میں سورج سے خوب زینت افروز ہوئی۔ اصل متن یوں ہے۔

सा हासहंसा नयनद्विरेफा पीनस्तनात्युन्नतपदमकोशा

मूयो बभासे स्वकुलोदितेन स्त्री पदमिनी नन्द दिवाकरेणा

سوند رتند ۳/۴

بدھ چترم میں کھانا کھلانے آئی ہوئی گوپ راج کی بیٹی نند بالا کے حسن کا بیان بہت پر کشش ہے۔ اشوگھوش کہتے ہیں کہ

”سفید ناقوسوں کے ہاروں سے بھی ہوئی سفید بانہوں والی وہ دو شیرہ نیلے
کبل کی پوشاک پہنے ہوئے تھی اور ایسی لگ رہی تھی جیسے کہ سفید جھاگ
سے آمیز نیلے پانی والی بہترین عری جمنہ ہو۔“
اصل متن یوں ہے۔

सितशखोज्ज्वलमुजा नीलकम्बल नासिनी।

सफेनमाला नीलाम्बुर्यमुनेव सरिद्धरा॥

بدھ چہتم ۱۲/۱۱۰

اشوگھوش نے متعدد مقامات پر زمینی حسن ہی کو پرکشش بنا کر پیش کیا ہے۔ سورگ میں
رہنے والی کنریوں کے بیان میں نسائی حسن کی قابل دید تصاویر ہیں۔
”غاروں میں عیش و عشرت میں وقت گزارنے والی، دلکش سرین، سینوں
اور شکم والی بہت حسین کنریوں کے گردہ چاروں طرف کھلے ہوئے پھولوں
والی بیلوں کی صفوں کی طرح دکھائی دے رہے تھے۔“

(سوندرنند ۱۰/۱۳)

بدھ چہتم میں سدھارتھ کی شکل میں مردانہ حسن کی عکاسی کی گئی ہے۔ پہلے باب میں
سدھارتھ کے جسمانی حسن اور حسن باطنی کے مرقعے سجائے گئے ہیں۔ جن کا عوام کے دلوں پر جو
تاثر ہوتا ہے اس کی بھی خوبصورت عکاسی کی گئی ہے۔ مثال کے طور پر یہ شعر ملاحظہ ہو۔

दीप्ता च धैर्येणा चयो रराज बालो रविर्भूमिभिवावतीरा

तथाति दीप्तोरपि निरीक्ष्यमाराणे जहार चक्षूषि यथा शशांक

بدھ چہتم ۱۲/۱

یعنی دلکش اور سکون کے ذریعہ ارض گیتی پر طلوع ہونے والے طفل آفتاب کے مصداق
وہ جلوہ افروز ہوا۔ اس طرح بہت زیادہ تجلی ریز ہونے پر بھی اس کا مشاہدہ کرنے والی آنکھوں کو اس
کا حسن ماہتاب کی طرح گرفتار کر لیتا تھا۔ سدھارتھ کے حسن کے نظارہ سے متاثر شہر کی خواتین کی

انوکھی حالت کا بیان اشوگھوش کے لطیف نفسیاتی مطالعہ کی گواہی دیتا ہے۔ اشعار ملاحظہ ہو۔

तस्य ता वपुषाक्षिप्ता निगृहीत जजृम्भिरे

अन्योन्य दृष्टिमिर्हत्वा शनैश्च विनिशश्वसु

एव ता दृष्टिमात्रेणा नार्यो ददृशुरेव तम्

न व्याजहुर्न जहसु प्रमावेशास्थ यन्त्रिता

بدھ چہتم۔ ۶/۳۔ ۷۔

یعنی ”اس کے جسمانی حسن سے متاثر ہو کر ان خواتین نے منہ ڈھانپ کر
جمہائی لی اور آپس میں ایک دوسرے کو آنکھ مارتی ہوئی دھیرے دھیرے
سانس لینے لگیں۔ اس طرح وہ خواتین صرف نظروں سے دیکھتی ہی رہیں۔
اس کے تاثر میں گرفتار ہو کر نہ تو وہ کچھ کہہ سکیں اور نہ ہی مسکرا سکیں۔“

یہاں یہ امر غور کے لائق ہے کہ حالانکہ شاعر کی حساس فطرت نے نسائی حسن کی پورے
انہماک کے ساتھ عکاسی کی ہے۔ لیکن اشوگھوش نے گوتم بدھ اور بودھ مذہب کے لئے عقیدت کے
سبب نسائی حسن کے مکمل تاثر کو نظر انداز اس لیے کیا ہے کیوں کہ گوتم بدھ کا حسن باشعور اور غیر شعور
اشیاء میں محبت، عقیدت اور پرستش کا شعور جگاتا ہے جب کہ نسائی حسن کو ایک طرح کا دھوکا ہی، نا
گیا ہے۔

असशय मत्युरिति प्रजानतो नरस्य रागो हृदि यस्य जायते

अयोमयी तस्य परैमि चेतना महामये रज्यति यो न रोदिति

یعنی ”موت لازمی ہے، یہ حقیقت جانتے ہوئے بھی جن انسانوں کے
قلب میں خواہش عیش ہوتی ہے میں ان کی عقل، لوہے کی سمجھتا ہوں، جو
کہ عظیم خوف یعنی موت کو دیکھتے ہوئے بھی تعیش کی طرف راغب ہوتے
ہیں لیکن روتے نہیں ہیں۔“

بدھ چہتم ۶/۳۔ ۹۹۔

اشوگھوش نے سوند رند میں حسن فطرت کے پس منظر میں عورت اور مرد کے حسن کے اعترافی مرقعے پیش کئے ہیں۔ مثال ملاحظہ ہو۔

”پہاڑی آبشار کے پاس موجود باہمی طور پر ایک دوسرے کی طرف مائل
کنر اور کنری کی طرح وہ دونوں یعنی تند اور سندری کھیلتے تھے اور دونوں
اپنے اپنے حسن کی تجلیوں کے سبب ایک دوسرے کو دعوت مبارزت دیتے
ہوئے جلوہ فگن تھے۔“

(سوند رند۔ ۱۰/۴)

اشوگھوش نے تند اور سندری کے باہمی عشق کے ساتھ ہی ساتھ اپنے زرخیز تخیل سے ان
دونوں کے باہمی طور پر نہ ملنے کی صورت حال کی عکاسی کرتے ہوئے دونوں کے وصل کی اہمیت کو
یہ کہتے ہوئے پیش کیا ہے کہ :

اگر نند اس سندری کو حاصل نہ کرتا یا اگر جھکی ہوئی مڑگاں والی خوبصورتی ہی
اس کو حاصل نہ کرتی تو مضطرب ہوئے وہ دونوں جلوہ ریز نہ ہو پاتے ٹھیک
اسی طرح جیسے ایک دوسرے سے الگ رات اور ماہتاب

(سوند رند ۶/۷)

ظاہر ہوا کہ حالانکہ اشوگھوش کی نگاہ حسن، والہمکی کی طرح، آزاد اور وسیع نہیں ہے لیکن
فطری انسانی اور ماورائی حسن کے خارجی اور باطنی پہلوؤں کی عکاسی میں کہیں کہیں وہ والہمکی سے
بھی بازی مارے جاتے ہیں اور حسن کی عکاسی میں وہ کالداس کے ہم پلہ نظر آتے ہیں۔

اشوگھوش کے بعد سنسکرت کے عظیم شاعر کالداس نے فطرت کے حسن، انسانی حسن اور
ماورائی حسن کی اتنی دلکش تصویریں اپنی شعری کائنات میں سجائی ہیں کہ اس پر ہر ہندوستانی کو فخر ہونا
چاہئے۔ یہ حقیقت بھی اپنی جگہ ہے کہ سنسکرت کے دوسرے شعراء نے بھی جمالیات کے حوالے سے
بیش بہا خدمات انجام دی ہیں لیکن کالداس نے اپنی وہی صلاحیتوں کو بروئے کار لاتے ہوئے اس
حوالے سے جو کارنامے انجام دئے ہیں وہ بہت اہم ہیں۔ وہ فطری طور پر ذرے ذرے میں حسن
کے متلاشی ہیں۔ وہ فطری طور پر ادراک حسن کو زندگی کی بنیادی اساس مانتے ہیں۔ وہ زندگی اور

کائنات کو حسن کی جلوہ گری تصور کرتے ہیں یہی سبب ہے کہ عشق حیات اور عشق کائنات سے متعلق ان کا جذبہ، انسان، جانور، پرندے، نباتات اور ذی روح اشیاء سب میں زندہ، متحرک اور تابندہ حسن کی جلوہ گری دیکھتا ہے۔ وہ لاموجود، غیر مبہم، نیز نہ دکھائی دینے والے کو بھی اپنے تخیل کے زور سے مادی پیکر میں ڈھالنے کا فن جانتے ہیں لیکن یہ بات بھی سچ ہے کہ وہ زمینی اور مادی حسن کی پرورش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

کالداس، آنکھ، کان، ناک، زبان، اور لس کے لطف و انبساط کے علاوہ تخیل کی رنگینیوں کے بھی شاعر ہیں مگر ان کا تخیل زمینی حسن کے اطراف ہی طواف کرتا ہوا نظر آتا ہے میگھ دوت سے ایک مثال پیش کرتا ہوں۔

شمال کی طرف جانے میں حالانکہ اجین والا راستہ قدرے ٹیڑھا پڑے گا
لیکن تم ان شاعی محلوں کو دیکھنے میں کوئی کوتاہی مت کرنا۔ تمہاری بجلی کی
چمک سے ڈر کر وہاں کی حسینائیں جو پارہ صفت غمزہ دکھائیں گی ان پر اگر
تم فریفتہ نہ ہو سکے تو سمجھ لو کہ تمہارا جہنم بیکار ہو گیا۔

اصل متن یوں ہے۔

वक् पन्था यदार्थ भवत प्रस्थितस्योत्तराशा

सौधोत्सग प्रराय विमुखो मा स्म मूरुज्जयिन्या

विद्युद्दमस्फुरित चकितैस्तत्र पौरगनाना

लोलापागौर्यदि न रमसे लोचनैर्व चितोऽसि

میگھ دوت (حصہ اول) ۲۹

آگے ایک اور تصویر یوں ہے۔

انجن کی طرف جاتے ہوئے تم تھوڑا نیچے اتر کر اس نیروندھیا کارس بھی
حاصل کر لینا جس کی اچھلتی ہوئی لہروں پر پرندوں کی چھپھاتی ہوئی قطاریں
ہی کر دھنی کی طرح دکھائی دیں گی اور جو اس خوبصورت طریقے سے

دھیرے دھیرے بہہ رہی ہوگی کہ اس میں پڑا ہوا بھنور تمہیں اس کی ناف کی
طرح دکھائی دے گا کیوں کہ خواتین تو شوخیال دکھا کر ہی اپنے عشاق کو
اپنی محبت آمیز باتیں بتایا کرتی ہیں۔

اصل متن یوں ہے۔

वीचिक्षोमस्तनित विहगश्रेणिाकाचीगुराया
ससर्पन्त्या स्सलित सुमग दर्शितावर्तनामे
निर्विन्ध्याया पथि भव रसाभ्यतर सन्निपत्य
स्त्रीरामादय धरायवचन विम्वमो हि प्रियेषु

میکہ دوت (حصہ اول)۔ ۳۰

مندرجہ بالا اشعار میں یکش (यक्ष) کے مکالموں میں بادل کے لئے بھی راستے میں
بکھرے ہوئے پر جمال منظروں سے لطف حاصل کرنے کے لئے حواس کے لمس کی اہمیت کو قبول کیا
گیا ہے، ابھگیان شاکنتلم (अभिज्ञान शाकुन्तलम्) کے پانچویں باب میں کالداس یوں فرماتے
ہیں۔

”کہ دلاؤ دیز شکلوں کو دیکھ کر نیز شیریں الفاظ کو سن کر جب خوش افراد بھی
ماپوس ہو جاتے ہیں۔ تب یہی سمجھنا چاہئے کہ ان کے قلب میں پچھلے جنم کی
جو تربیت یکجا ہے وہی خود بخود جاگ اٹھی ہے۔“

اصل متن یوں ہے۔

रम्यारिा वीक्षा मधुराश्च निशम्य शब्दान्पर्युत्सुकीभवति यत्सुखितोऽपि जन्तु

तच्चेतसा स्मरति नूतनबोधपूर्व भावस्थिरारिा जननान्तरसौहृदानि

۱۔ ابھگیان شاکنتلم باب پنجم۔ ۲

ابھگیان شاکنتلم کے تیسرے باب میں شکنتلا کے بے مثال حسن پر فریفتہ ہو کر راجہ

دشمت (दुश्मन्त) کی زبان سے خود بخود یہ جملہ ادا ہوتا ہے۔

”واہ! آنکھوں کو نجات حاصل ہو گئی۔“

اصل متن یوں ہے۔

अये लब्धं नेत्रनिर्वाणाम

ظاہر ہوا کہ یہاں بھی حواس کے لمس کے ساتھ ساتھ تخیل کی بہترین عکاسی کی گئی ہے کالداس نے اسی طرح اپنی تخلیقات میں مختلف مقامات پر خارجی حسن اور باطنی حسن کی بہترین مرقع سازی کی ہے۔

جمال اور شیرینی کے عظیم شاعر کالداس کی تخلیقات میں جمال فطرت کے رنگارنگ مرقعے اپنی پوری جمال آفرینی کے ساتھ دستیاب ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ وہ عمیق مشاہدہ اور فطرت کے ساتھ ایک دالہانہ تعلق رکھتے ہیں۔ ان کی تخلیقات کے مطالعہ سے ہم پر یہ حقیقت روز روشن کی طرح عیاں ہوتی ہے کہ انہوں نے ہندوستان میں فطرت کے پھلے ہوئے خوبصورت مناظر کو خود اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے۔ بادل (میگھ) کے راستے کی جغرافیائی سچائیاں رگھووش میں رام کالیکا سے اجودھیا تک کا ہوائی سفر وغیرہ اس امر کی دلیل کی شکل میں ہیں کہ کالداس نے ذاتی طور پر ہندوستان کے مختلف علاقوں کا مشاہدہ کیا تھا یہی سبب ہے کہ اگر ایک طرف کالداس نے شکل، رس، بوسوت اور لمس سے متعلق حواس کی سرگرمیوں کو فطرت کے حسن سے ہم آغوش کر دیا تو دوسری طرف فطرت کے مختلف النوع حسن، ان کی خود کے حواس سے متعلق سرگرمی اور زندہ دلی کو زیادہ قوت اور تابندگی عطا کی ہے۔ یہی سبب ہے کہ اپنی اس سرگرمی کے سبب انہوں نے بوسوت اور لمس وغیرہ کی خوبصورت عکاسی اپنی تخلیقات میں جگہ جگہ کی ہے۔ میگھ دوت میں شیراندی کی ہوا کے حوالہ سے کالداس نے بیک وقت شکل، صوت، بو اور لمس کا ایک خوبصورت مرقع یوں سجایا ہے۔

”اس شہر میں متوالے سارسوں کی میٹھی بولی کو دور دور تک پھیلاتی ہوئی صبح

کاذب میں کھلے ہوئے کنولوں کی خوشبو میں بسی ہوئی اور جسم کو سہانی لگنے

والی شیراندی کی ہوا خواتین کی ہم بستری سے ہونے والی ٹکان کو اسی طرح

دور کر رہی ہوگی جس طرح ہوشیار عاشق، میٹھی میٹھی باتیں بنا کر عطر سنگھا کر

اور پنکھا جھل کر جنسی عمل سے تسکین ہوئی اپنی محبوبہ کی تکان دور کر دیتا ہے۔“
اصل متن یوں ہے۔

दीर्घाकुर्वन पटु मदकल कृजित सारसाना
प्रत्यूषेषु स्फुटित कमलाभाद मैत्री कषाय
यत्र स्त्रीणा हरति सुरतग्लानिभगानुकूल
शिप्रावात प्रियतम इव प्राथना चाटुकार

میگھ دوت (حصہ اول۔ ۳۳۰)

میگھ دوت میں ہی اسی طرح کی ایک اور تصویر دیکھنے لائق ہے۔
”وہاں سے چل کر جب تم دیوگری پہاڑ کی طرف بڑھو گے تب وہاں
دھیرے دھیرے بہتی ہوئی ٹھنڈی ہوا تمہاری خدمت کرتی ہوگی۔ جس
میں تمہارے برسائے ہوئے پانی سے لطف و انبساط کی سانس لیتی ہوئی
دھرتی کی خوشبو بھری رہے گی، جسے چنگھڑ کرتے ہوئے ہاتھی اپنی سونڈوں
سے پی رہے ہوں گے اور جس کے چلنے سے جنگل میں موجود گور کے پھل
بھی پک رہے ہوں گے۔“

اصل متن یوں ہے۔

त्वन्निष्यन्दोच्छ वसित वसुधागन्ध सम्पर्करम्य
स्रोतो रन्धनित रुमग दन्तिभि पीयमान
नीचैर्वास्यत्युपजिग मिषोदैवपूर्व गिरी त
शीतो वायु परिरामयिता काननोदु म्वराराام

میگھ دوت (حصہ اول) ۳۶

کمار سمبھو کے تیسرے باب میں موسم بہار کے بیان میں فطرت کے حسن کا بیان اس
طرح پیش کیا گیا ہے۔

”موسم بہار (بہشت) کے آتے ہی ہلال کی طرح ٹیڑھے بہت سرخ ٹیسو
 کے نیم شگفتہ پھول جنگل میں پھیلے ہوئے ایسے لگ رہے تھے جیسے کہ موسم
 بہار نے سبز مہراؤں کے ساتھ کھیلتے ہوئے ان پر اپنے ناخنوں کے نشان
 بنا دیے ہوں۔ وہاں اڑتے ہوئے بھونرے تلک کے کھلے ہوئے پھول
 اور صبح کے سورج کی سرخی سے چمکنے والی کونپلیں ایسی لگ رہی تھیں جیسے کہ
 موسم بہار کا روپ دھار کر کسی خاتون نے بھونرے کی شکل کا کا جل لگا کر
 اپنی پیشانی پر تلک کے پھول کا تلک لگا کر اور صبح کے سورج کی نرم و نازک
 سرخی سے چمکنے والی آم کی کونپلوں سے اپنے ہونٹ رنگ لئے ہوں۔“
 اصل متن یوں ہے۔

बालेन्दु वक्त्राण्य विकासमावाहमु पलाशा-यतिलकोहितानि ।

सद्यो वसन्तन समागताना नखक्षतानीव वनस्थलीनाम ।।

लग्नद्विरेफाजन भक्ति चित्र मुखे मधु श्रीस्तिलक प्रकाशय ।

रागेरा बालारुराकोमलेन चूतप्रवालोष्ठभलघकार ।।

کمار سمکھو ۳-۲۹/۳۰

فطرت میں سمایا ہوا اس اور اس سے متعلق صوت کا بیان کالہ اس نے کمار سمکھو میں اس
 طرح کیا ہے۔

”آم کے بور کھا لینے سے جس کوئل کا گلا میٹھا ہو گیا تھا وہ جب میٹھے سروں
 سے کوک اٹھتی تھی تب اسے سن سن کر روٹھی ہوئی خواتین اپنا روٹھنا بھی بھول
 جاتی تھیں۔“

اصل متن یوں ہے۔

चूताकुरादकषायकठ पुस्कोकिलो यन्मधुर चकूज

मनस्विनीमान विधात दक्ष तदेवजात वचन स्मरस्य

کمار سمکھو۔ ۳۷۳۲

لس اور رفتار کے بارے میں کالداس یوں مرقع سازی کرتے ہیں۔
 ”بھونرا اپنی پیاری بھونری کے ساتھ ایک ہی پھول کی کنوری میں زرگل پیئے
 لگا۔ کالا ہرن اپنی اس ہرنی کو سینگ سے کھیلانے لگا جو اس کے لس کا لطف
 لیتی ہوئی آنکھ موہ کر بیٹھی ہوئی تھی۔

اصل متن یوں ہے۔

मधु द्विरेफ कसुमैकपात्रे पपी प्रिया स्वामनुवर्त्तमान

शृगेरा च स्पर्श निमीलिताक्षी मृगीमकदूयत कृष्णासार

کمار سمکھو۔ ۳۷۳۶

عملی سرگرمیوں کے مرقعے بھی کالداس نے خوب سجائے ہیں ایک مثال یوں پیش کر رہا
 ہوں۔

”آنکھوں میں چہرہ نجی کے پھولوں کا زرگل اڑا کر پڑنے سے جو متوالے
 ہرن اچھی طرح دیکھ نہیں پار ہے تھے وہ ہوا سے گرے ہوئے سوکھے پتوں
 پر آواز کرتے ہوئے جنگلوں کی زمین پر ادھر ادھر دوڑتے پھر رہے تھے۔“

کمار سمکھو۔ ۳۷۳۱

ظاہر ہوا کہ شکل ’رنگ‘ صوت‘ لس اور رفتار نیز عملی سرگرمیوں کی مختلف خوبصورت
 تصویریں کالداس کی شاعری میں موجود ہیں۔ کالداس کا عمیق مشاہدہ بے مثال ہے ساتھ ہی
 کالداس کا فطرت سے والہانہ عشق بھی ان تصاویر میں سے مترشح ہوتا ہے۔
 رگھونش میں تیرہویں باب میں سمندر کا بہت ہی دلنشین بیان کئی اشعار میں پیش کیا گیا
 ہے۔

”دیکھو دوسرے افراد تو صرف خواتین کے ہونٹوں کا امرت پیتے ہیں اور
 اپنے ہونٹ انھیں نہیں پلاتے لیکن سمندر کی اداسی نرالی ہے کیوں کہ جب

مدیاں ضد میں آکر بوسے کے لئے اپنا منہ اس کے سامنے بڑھاتی ہیں تو وہ
 بڑی ہوشیاری سے موج کی شکل میں اپنا لب انہیں پلا دیتا ہے اور ان کے
 لب خود بھی پینے لگتا ہے۔“

اصل متن یوں ہے۔

मुखार्पणोषु प्रकृतिप्रगल्भा स्वयं तरगाधरदानदक्ष

अनन्यसामान्यकलत्रवृत्तिं पिवत्यसौ पाययते चसिन्धु

رگھونشم-۹/۱۳

یہاں یہ واضح کرنا بھی ضروری ہے کہ حالانکہ انسانی مزاج اور فطرت کے مختلف مناظر
 لطیف اور نازک تصاویر کے مختلف مرتعے کالداس کی تخلیقات میں جا بجا دستیاب ہیں، لیکن کئی
 مقامات پر انہوں نے فطرت کے خوفناک مناظر کی عکاسی بھی کی ہے۔ مثال کے طور پر یہ تصویر
 دیکھنے لائق ہے۔

”ان گھریالوں کے اچانک اٹھنے سے سمندر کے پھٹے ہوئے جھاگ کو تو
 دیکھو جو ان کی گردنوں پر لمحے بھر کے لئے لگے ہوئے ایسے دکھائی دیتا ہے
 جیسے کہ ان کے کانوں پر مورچھل جھول رہی ہوں۔“

کالداس فطرت کو ایک جاندار شکل میں ہی نہیں پیش کرتے بلکہ فطرت کے منظر میں
 انسانی جذبات، انسانی سرگرمیاں اور انسانی خلق و کردار کو بھی بھر دیتے ہیں۔ ان کی نظر میں سارے
 موسم جانداروں کی طرح محبت، شفقت اور دوستی کے جذبات سے مزین ہیں یہی سبب ہے کہ
 انہوں نے فطرت کے ذرے ذرے میں ہر جگہ ظاہری اور باطنی حسن کا خوبصورت امتزاج پیش کیا
 ہے۔ میگھ دوت میں میگھ (بادل) ابھگیان ش کنتلم میں آشرم میں موجود نیل اور درخت، ہرن اور
 پرندے، کمار سمھو میں ہمالہ وغیرہ ظاہری اور باطنی حسن کی بہترین مثالیں اختیار کر گئے ہیں۔

کئی مقامات پر کالداس نے فطرت کے خارجی حسن میں انسانی صورت کی خوبصورتی
 خصوصاً انسانی حسن کا مشاہدہ کیا ہے۔ کٹیلے ابروؤں والی جیتواندی کے بارے میں وہ یوں رقم طراز

ہیں۔

”دشارن ملک کی مشہور دارالسلطنت بھیلسا میں پہونچتے ہی تمہیں قیش کے سارے لوازمات مل جائیں گے کیوں کہ جب تم وہاں کی سہانی مول نشیں اور رقص کرتی ہوئی لہروں والی بیٹواندی کے ساحل پر گر جتے ہوئے اس کا میٹھا پانی پینے لگو گے تب تمہیں ایسا لگے گا جیسے تم کسی حیکمے، ابروؤں والی حسینہ کے ہونٹوں کا رس پی رہے ہو۔“

اصل متن یوں ہے۔

लोषा दिक्षु प्रविष्टा दिदिशा नक्षत्राण राजधानी

गत्वा सन्ध्य फलमाप्नोत्त कामुकान्तस्य लब्ध्वा

श्रीयोगान्तर गीतास्मृत्य पाश्चात्ति स्वाद् यस्मात्

सम्भू भग मुखाग्रे च पयो द्रव्यान्तरचर्माभिः ।

میگھ دوت حصہ اول ۲۶

فطرت کے حسن کے ساتھ ہی ساتھ کالداس نے انسانی حسن کی خوبصورت تصاویر اپنی تحقیقات میں سجائی ہیں۔ وہ مردانہ حسن کی بھی عکاسی کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ لیکن لائی حسن کے بے مثل مرقعے ان کی بے مثال مصاحبت کا مظہر ہیں۔ کالداس نے دلآویزی (amritha) کو حسن کی بنیادی خصوصیت بتایا ہے۔

”خیز! جو حسین ہوتے ہیں وہ ہر حالت میں اچھے لگتے ہیں۔“

اصل متن یوں ہے۔

अपि सतीत्यस्मात् समन्वित माकुर्वद्विशेषाशाम

ابھیکان شاکنتلم۔ ۶۶ کے اوپر

کالداس نے اس حوالہ سے فطرت اور فن دونوں کے فطری حسن پر اپنے قلم کی جلا، مگری، نکھالی ہے۔ مثال کے طور پر راجہ دشینت اور سے ہی رشیوں کی بیٹیوں کو، کچھ کر متاثر ہوتے

ہوئے یہ کہتا ہے۔

”اگر آشرم میں رہنے والے افراد کا جسم ایسا ہے جو شاعری حرم میں غنقا ہے تو
یہ امر مسلم ہے کہ جنگل کی بیلوں نے اپنے اوصاف سے چمن زار کی بیلوں کو
غیر موثر کر دیا ہے۔“

اصل متن یوں ہے۔

शुद्धान्तदुर्लभमिदं वपुराश्रमवासिनो यदि जनस्य ।

दूरी कृता खलु गुरोरदयानलता वनलताभिः ॥

ابھکیان شاکنتلم۔ ۱۷/۱

یہی سبب ہے کہ کالداس نے شکنتلا، پاروتی یکشنی اور سیتا وغیرہ خواتین کو فطرت کی نرم و
نازک بیٹیوں کی شکل میں اپنی تخلیقات میں پیش کیا ہے۔ کالداس نے انسانی حسن کے اندر فطرت
کی سادگی کے امتزاج کو بہت ضروری مانا ہے۔ فطری حسن کے لئے خارجی حسن افزا لوازمات کی
ضرورت نہیں ہوتی۔ کیوں کہ فطری حسن اپنے آپ میں مکمل ہوتا ہے۔ پیڑ کی چھال کی پوشاک سے
مزین شکنتلا کو دیکھ کر دشینت کی زبان سے دفعتاً جب یہ جملہ ادا ہوتا ہے کیا یہی کڑورشی کی بیٹی
ہے؟ (कथमियं सा कण्वदुहिता)

اس جملے میں حسن کے حیرت انگیز اثر کا معنی خیر اظہار ہے۔ دشینت آگے چل کر کہتا

ہے۔

”حالانکہ اس کا (شکنتلا کا) نازک جسم درخت کی چھال کے لائق نہیں ہے
پھر بھی اس کے جسم پر یہ زیورات کی مانند ہی زینت افروز ہے کیوں کہ جیسے
سوار سے گھرا ہوا ہونے پر بھی کنول خوبصورت لگتا ہے اور چاند پر پڑا ہوا
دھبہ بھی اس کے حسن میں اضافہ ہی کرتا ہے اسی طرح یہ حسینہ بھی پیڑ کی
چھال کا ملبوس پہنے ہوئے خوبصورت دکھائی دے رہی ہے۔ حقیقت یہ ہے
کہ خوبصورت جسم پر کیا نہیں خوبصورت لگتا۔“

اصل متن یوں ہے۔

सरसिजमनुविद्ध शैवलेनापि रम्य मलिनमपि हिमाशोलक्ष्म लक्ष्मीं तनोति ।

इयमधिकमनोज्ञा बल्कलेनापि तन्वी किमिव हिमघुराराणा मडन नाकृतीनाम ॥

۱۔ بھگیان شاکنٹلم۔ ۱۹/۱

کالداس نے حالانکہ لعل و گہر اور سونے سے بنے ہوئے مصنوعی زیورات کے بارے میں بھی اپنا زور قلم صرف کیا ہے مگر پھول اور پتوں کے زیورات کو انہوں نے زیادہ اہمیت دی ہے۔ لعل و گہر اور سونے کے زیورات کا بیان انہوں نے شہری خواتین کے حوالہ سے پیش کیا ہے۔ لیکن کالداس نے پھولوں اور پتوں کے زیورات کو یعنی زیورات مانا ہے۔ ۱۔ بھگیان شاکنٹلم کے چوتھے باب میں نباتات شکنتلا کے لئے زیب و زینت کے لوازمات پیش کرتی ہیں۔ مثال کے طور پر کالداس فرماتے ہیں۔

”کسی درخت نے سفید سعد ملبوس عطا کیا، کسی نے پیروں میں لگانے کے

لئے مہار عطا کی اور بن دیویوں نے کونپلوں سے مقابلہ کر کے درختوں

سے کلٹی تک اپنے ہاتھ نکال نکال کر بہت سے زیورات عطا کر دئے۔“

۱۔ بھگیان شاکنٹلم۔ ۵/۳

پاروتی کی شادی کے موقع پر کسی نے اگر چندن کے دھویں سے ان کی زلفیں سکھا کر بالوں میں پھول گوندھے اور دوب میں پروئے ہوئے مہوے کے پھولوں سے پاروتی کے جوڑے کو سجایا۔ اصل متن یوں ہے۔

धूपोष्मराणा त्याजितमादभावा कशातमन्त कुसुम तदीयम ।

पर्याक्षिपत्काचि दुदारबन्ध दूर्गाता पाडुमघृकदाम्ना ।

کمار سمبھو۔ ۱۳/۷

کالداس نے ایک طرف فطرت میں نسائی حسن کا مشاہدہ کیا ہے تو دوسری طرف نسائی حسن میں انہوں نے حسن فطرت کے جمودوں کا بھی مشاہدہ کیا ہے۔ مثال کے طور پر کمار سمبھو میں

ایک جگہ یوں رقم طراز ہیں۔

”سینوں کے بوجھ سے جھکے ہوئے جسم پر صبح کے سورج کی طرح سفید
ملبوس پہنے ہوئے پاروتی ایسی لگ رہی تھیں جیسے کہ شگونوں کے وزن سے
جھکی ہوئی نئی سرخ کونپلوں والی چلتی پھرتی ہوئی کوئی بیل ہو۔“

اصل متن یوں ہے۔

आवर्जिता किंचिदिव स्तनाभ्या वासो वसाना तरुराकारगम्

पर्याप्त पुष्पस्तवकावनम्रा सचारिराणि पल्लविनी लतेव

کمار سمھوم ۵۴/۳

کمار سمھو کے پہلے باب کے ۳۱ ویں شعر سے لے کر ۴۹ ویں شعر تک پاروتی کا سراپا
اس طرح بیان کیا گیا ہے کہ ان کا سراپا فطرت کے حسن سے ہم آغوش اور ہم آہنگ ہو گیا ہے۔
پاروتی کے حسن کے بیان میں انہوں نے جو تشبیہات استعمال کی ہیں۔ وہ ساری کی ساری فطرت
کے حسین ترین اجزاء سے لی گئی ہیں۔ پاروتی کمار سمھو کے باب پنجم میں شکر جی کو حاصل کرنے کے
لیے بہت مشکل ریاضت میں محو ہیں۔ بارش ہو رہی ہے بارش کے عالم میں کالدا اس ان کی جسمانی
حالت کا نقشہ یوں کھینچتے ہیں۔

”ان کے سر پر بارش کا جو پانی گرتا وہ پل بھر تو ان کی پلکوں پر ٹھہر جاتا بعد
میں وہاں سے ڈھلک کر انکے ہونٹوں پر گرتا اور وہاں سے ان کے دونوں
سمت سینوں پر گر کر قطرہ قطرہ بن کر بکھر جاتا اور بعد میں ان کے شکم پر بنی
ہوئی سکڑنوں سے ہوتا ہوا بڑی تاخیر سے ان کی ناف تک پہنچ پاتا تھا۔“

اصل متن یوں ہے۔

स्थिता क्षरा पद्मसु ताडिताधरा

पयोधरोत्सेधनिपात चूषिता

वलीषु तस्याः स्थलिताः प्रपेदिरे

चिरेसा नामि प्रथमोदबिन्दव

کمار سمکھو ۲۳/۵

یہاں اس حقیقت کا اعتراف بھی ضروری ہے کہ کالداس نے نہ صرف دو شیزہ کے حسن کی عکاسی کی ہے بلکہ انھوں نے شادی شدہ خاتون، حاملہ خاتون اور ماں وغیرہ عورت کے بھی روپوں کی عکاسی کی ہے۔ ظاہر ہوا کہ کالداس کے زرخیز تخیل نے فطرت اور انسانی دنیا میں بکھرے ہوئے حسن سے تحریک پا کر اپنی تخلیقات میں حسن کے دلاویز اور بے مثال مرقعے سجائے ہیں اور یہ مرقعے ایسے ہیں کہ انسانی حسن اور فطرت کا حسن باہم شیر و شکر ہو گئے ہیں۔ اس طرح جہاں انھوں نے اپنی تخلیقات میں ماورائی حسن کی عکاسی کی ہے وہ فطرت کے حسن اور انسانی حسن دونوں کی تطہیری شکل ہے۔

کالداس کے بعد کے عہد میں جو شاعری ہوئی وہ دور انحطاط کی نمائندگی کرتی ہے حالانکہ اس عہد میں بھارو، بھٹ، کارداس، ماگھ، سری ہرش، بھرتی ہری، امروک اور بے دیو جیسے شعراء سامنے آتے ہیں مگر مجموعی طور پر اس دور انحطاط کی شاعری، خارجی حسن کا طواف کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ عیش و عشرت سے لبریز شاعری، حول سے متاثر اس دور کے شعراء عورت کے جسمانی حسن تک ہی محدود ہو کر رہ گئے۔ نسائی حسن سے متعلق ان کی تصاویر اس باریک بینی اور فطری اظہار سے عاری ہیں جو کالداس اور ان سے قبل کی تحریروں میں ہمیں ملتی ہیں۔ ان شعراء نے صدیوں سے چلے آ رہے تصور جمال پر یوں ضرب لگائی کہ انہوں نے نسائی حسن کے کثیف مرقعے سجائے اور اشعار میں اپنی علیست اور استاد کی کمال کا مظاہرہ پیش کرنے کو ہی انہوں نے اویست دی۔ ہاں استثنائی صورتوں میں نسائی حسن کی جذبات انگیز عکاسی میں امروک، بھرتی ہری، اور دلہڑ نیز بے دیو کو ضرور کامیابی ملی ہے۔

ظاہر ہوا کہ سنسکرت شاعری کے حوالے سے رگ ویدی عہد میں فطرت کے حسن اور ماورائی حسن سے متعلق محسوسات کے بے مثال مرقعے ہمیں دستیاب ہیں۔ انسانی حسن کی طرف فطرت نیز فطرت کے غیر مرئی عناصر کی پرستش کرنے والے رشیوں کی نظر کم ہی گئی ہے۔ رامائن

میں فطرت کے حسن کے ساتھ ہی انسانی حسن کے بارے میں بہت ہی کامیاب شاعری پیش کی گئی ہے۔ اشوگھوش حالانکہ بودھ مذہب کے ماننے والے تھے مگر انہوں نے اپنی تخلیقات میں انسانی حسن کا دلآویز بیان پیش کیا ہے۔ کالداس نے انسانی حسن، فطرت کے حسن اور غیر مرئی حسن تینوں کے بیان میں اپنی بے مثال صلاحیت کا مظاہرہ کیا ہے۔ کالداس کے بعد ایک طویل مدت میں جو شاعری خلق ہوئی اس میں چند استثنائی صورتوں کے علاوہ پوری شاعری میں حسن کی مصنوعی عکاسی پیش کی گئی ہے۔ اس شاعری میں فطرت کے حسن کی عکاسی کو نظر انداز کیا گیا ہے اور یہ شاعری تصور جمال کے نقطہ نظر سے بہت ہی محدود ہے۔



مصادر: ۱۔ رگ وید ۲۔ والمیک راماین ۳۔ بدھ چتم ۴۔ سوندرنند ۵۔ کمارسمبھو ۶۔ رگھوونش
۷۔ میگھدوتم ۸۔ شرنگارشمک ۹۔ نیشدہ چمت ۱۰۔ امروشمک ۱۱۔ گیت گووند

سنسکرت شاعری میں تصورِ عشق

سنسکرت کی عشقیہ شاعری کے اولین عنصر ”فلسفیانہ“ شعریاتی نیز مذہبی عنصر کی طرح رگ وید میں تلاش کئے جاتے ہیں۔ اس شاعری کی ڈھائی ہزار سالہ روایت اپنے اندر عشقیہ شاعری کی مختلف صورتوں کو سجائے ہوئے ہے۔ سنسکرت کی عشقیہ شاعری سہ رخی ہے۔ یہاں فطرت، حسن اور عشق ہم آغوش نظر آتے ہیں اور ان تینوں کو ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جاسکتا۔ اس ڈھائی ہزار سالہ روایت میں نئے نئے تجربات بھی ہوتے رہے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ویدک شعراء یعنی رشیوں سے لیکر عظیم رزمیوں یعنی راماین اور مہا بھارت کے خالق و المیک اور وید بیا س کے ساتھ ہی ساتھ اشوگھوش (अश्वघोष) اور کالداس (कालिदास) تک اور ان کے بعد کے شعراء یعنی بھارو (भारवि)، گھ (गह), (माघ) رتا کر (रत्नाकर)، شوسوی (शिवस्वामी)، یوگیشور (योगेश्वर)، ابھی نند (अभिन्नद), نل کٹھ دیکھت (नीलकंठ दीक्षित)، پنڈت راج جگناتھ، جے دیو اور امروک (अमरुक) وغیرہ نے عشقیہ شاعری کی مختلف صورتوں کو اپنے اپنے عہد میں اپنے اپنے انداز میں پیش کیا۔

رگ ویدی رشیوں کے کلام میں، جیسا کہ ہم سطور بال میں عرض کر چکے ہیں، ہندوستانی شاعری کا ختم دستیاب ہے، باطنی آزادی اور خارجی پھیلاؤ اس عہد کی دوا ہم خصوصیات ہیں، فطرت کی وسیع آغوش کے ساتھ ایک فطری رگاؤ کے سبب ویدک رشیوں کی سادہ اور بے داغ زندگی میں شفاف محسوسات طلوع ہوئے۔ فطرت کے دلکش ماحول کی کثیر الجہتی نے محسوسات میں تنوع پیدا کیا۔ فطرت کے لطف آمیز، فائدہ مند اور دلآویز خطوط کے لئے ویدک رشیوں کے دلوں میں لطیف

احساسات کا جاگنا، ایک فطری امر تھا۔ فطرت کے لائق اور پُر اسرار پہلوؤں کو انہوں نے بڑی حیرت اور شبہ سے دیکھا اور نتیجتاً انہوں نے فطرت کے نہ سمجھ میں آنے والے اور پُر اسرار لگنے والے خوفناک نیز وسیع مناظر کو ایسی قوتوں کے ذریعہ نظم و ضبط میں رکھنے والی سمجھا، جو دکھائی نہیں دیتی تھیں۔ فطرت میں دلآویزی اور ماورائیت کا یہ احساس خارجی نہیں تھا بلکہ حقیقی اور فطری تھا۔ یہی سبب ہے کہ ویدک رشی یا شاعر نے فطرت کی ماورائی قوتوں کو اپنی ہی زندگی کے آئینہ میں دیکھا۔ جیسا کہ شکنتلاراؤ شاستری فرماتی ہیں۔۔۔۔

".....the vivid imagination of the fresh Aryan mind recognised some mysterious unseen powers.

This was essentially a correct vision , a right and prophetic intuition of the human mind towards the solution of the riddle of existence .

Aspirations From a Fresh World P. 28

سبب یہ ہے کہ انسانی دماغ اپنی قوتوں کے مطابق ہی اپنے سے مختلف دنیا کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے اور اسی لئے ویدک ادب میں فطرت کی دلآویز اور سادہ شکلوں میں تجسیم کا رجحان یا انسانی محسوسات کی ترسیل دکھائی دیتی ہے۔ اس لئے ہمیں رگ وید کے اگنی (अग्नि) اندر (इन्द्र) وزر (वरुण) سوتا (सविता) سروت (मरुत) اور اوشا (उषा) وغیرہ دیوتا فطرت کے اجزاء نہ رہ کر، اس زمانہ کی زندگی میں رم پزیر محسوسات میں ڈوبے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ یہ دیوتا اس عہد کے تصور حسن کے مظہر ہیں۔ سوتا یعنی آفتاب، صرف مشرق میں طلوع ہو کر مغرب میں غروب ہونے والا ستارہ ہی نہیں ہے بلکہ ویدک رشی یا شاعر کی نظر میں وہ سنہرے ہاتھوں والا (हिरण्य हस्त) حسین رہبر (सुनीथ) اور بہت رحم والا (सुमृतीक) بھی ہے۔ فطرت اور انسان کی یہ ہم نشینی ہی رگ ویدی زمزموں کی اولین خصوصیت ہے۔ یہی سبب ہے کہ رگ وید کی رچاؤں میں اس عہد کی زندگی کی وسعت میں حسن اور مذہب سے متعلق محسوسات الگ الگ نہیں رہ

سکتے تھے۔ نتیجتاً ویدک عہد میں غیر محسوس اور رواجی نیز تصنع آمیز مذہبی اعمال کا فقدان تھا۔ اسی لئے ڈاکٹر ادمہا کرشن فرماتے ہیں۔۔۔۔۔

However there is a freshness and simplicity and an inexplicable charm as the breath of the spring or the flower of the morning about these first efforts of the human mind to comprehend and express the mystery of the world.

Indian Philosophy Part I, P. 66

ویدک اشعار یا رچائیں ماقبل تاریخی عہد کے رشیوں کے خیالات اور جذبات کے فطری اظہار کی شکل میں ہیں۔ ویدک عہد کے آغاز میں زندگی کا سائنسی نظریہ یعنی تجزیاتی نقطہ نظر ابھی معرض وجود میں نہیں آیا تھا اور ویدک شاعر پوری زندگی اور اس عالم فانی کو ایک امتزاجی نظر سے دیکھنے کا عادی تھا۔ انہیں انسانی دنیا، دیوتا اور فطرت ایک غیر منقسم اکائی کی شکل میں دکھائی دیتے تھے۔ اس سبب وید میں رشی (ऋषि) لفظ کا استعمال ہر جگہ باطنی تحریک سے مزین شاعر کے معنی میں ہوا ہے۔ دراصل رگ وید میں رشی (ऋषि) اور کووی (कवि) لفظ ہم معنی یا مرادف کی شکل میں استعمال ہوئے ہیں۔ باطنی تحریک اور محسوسات کو اہمیت دینے کے سبب رگ ویدی شاعروں کا شاعری سے متعلق نظریہ اشیاء کو اتنی اہمیت نہیں دیتا جتنا کہ وہ وجدان اور شخصی باطنی محسوسات کو اہمیت دیتا ہے رگ ویدی شاعر، حسن کی تلاش میں رہتے تھے اور ہر جگہ وہ اسے پاتے تھے۔ یہ حصول حسن ہمیشہ تازہ اور فطری ہوتا تھا۔ ویدک زندگی، حسن اور قوت کی پرستش سے عبارت تھی۔ حسن اور اس کے فلسفہ سے پیدا شدہ کشش اور عشق کے مختلف پہلو رگ وید میں موجود ہیں۔ عام طور پر یہ حسن، ماورائی حسن، منظر فطرت کا حسن اور انسانی حسن کی شکل میں ظاہر ہوا ہے۔ یہ ایک حقیقت ہے کہ فطرت کے حسن اور انسانی حسن کی مشترک ساخت کی رفیع ترین شکل میں تخیل آمیز اظہار ہی دلاویز حسن ہے۔ جو رگ وید میں جگہ جگہ موجود ہے۔ رگ وید کے زمزموں میں

فطرت کا کھلا ہوا ماحول اپنی تمام تر جلوہ سامانوں کے ساتھ موجود ہے۔ اُشا کے سوکتوں (سूक्तों) میں فطرت کا حسن، آبشار کی طرح موجزن ہے، رقاصہ کی طرح اُشا اپنے نیم عریاں حسن کو ظاہر کرتی ہے۔ اور دُعی جانے والی گائے کی طرح اپنے سینے کو عریاں کر دیتی ہے۔ یہ اُشا (उषा) زندہ و جاوید شباب کی مالکن ہے۔ سفید پوشاک سے مزین۔ دستر آسمان اور ہر طرح کی ارضی دولتوں سے مالا مال اور بخت والی ہے۔

اصل متن یوں ہے۔

षा दिवो दूहिता प्रत्यदर्शि व्युच्छन्ती युवति शुकवासा

विश्वस्येशाना पार्थिवस्य वस्व अद्येह सुभगे व्युच्छ

رگ وید۔ ۱/۱۱۳/۷

مناظر فطرت کی عکاسی ہی ویدک رشیوں کا خاص مقصد رہا ہے۔ انسانی حسن کی عکاسی تو ضرورتاً تشبیہ کی شکل میں کی گئی ہے۔ مثال کے طور پر

”میلے میں موجود بھرپور شباب والی نیک بخت دوشیزہ کی طرح تمگی کی لہریں آگ کی طرف بڑھ رہی ہیں۔“

اصل متن یوں ہے۔

अभि प्रवत्त समनेव योषा कल्याण्य समयमानासो अग्निभ

رگ وید۔ ۴/۵۸/۸

رگ وید میں حسن فطرت، انسانی اور ماورائی حسن کی صرف ظاہری شکلوں کا ہی اظہار نہیں ملتا بلکہ ان سے متعلق باطنی حسن کی عکاسی بھی ملتی ہے۔ مثال کے طور پر سور یہ سوکت (सूर्या-सूक्त) میں دعائیہ کلمات کی شکل میں خاتون کے باطنی اوصاف کا بیان یوں ملتا ہے۔

”اے سور یہ! تم بے عیب آنکھوں والی ثابت ہو جاؤ۔ شوہر کے لئے نیک

بخت ہو جاؤ۔ جانوروں کے لئے رحم والی بن جاؤ، شفاف قلب والی اور

دلاویز ہو جاؤ۔ بہادر اولاد والی، دیوتاؤں کی پرستش کرنے والی اور نرم

فطرت والی بن جاؤ۔ انسانوں نیز جانوروں کے لئے نیک ثابت ہو جاؤ۔“

معلوم ہوا کہ رگوید میں حسنِ فطرت، حسنِ انسان اور ماورائی حسن کی مثالیں واقف مقدار میں دستیاب ہیں۔ رگوید میں حسن کی طرح عشق کی مختلف شکلیں بھی موجود ہیں۔ فطرت، انسان اور ماورائی قوتیں مختلف طرح کے عشقیہ تعلقات سے بندھے ہوئے ہیں۔ کششِ عشق سے متعلق یہ احساس زمین اور خلاء میں ہر جگہ موجود ہے۔ یہاں یہ احساسِ عشق، تین شکلوں میں دستیاب ہے۔ اول فطرت سے متعلق ماورائی قوتوں کے درمیان عشق دوم، ماورائی قوتوں اور انسانوں کے درمیان عشق اور سوم انسانوں کے درمیان عشق۔ ویدک شاعری میں فطرت کی ماورائی قوتوں سے بہت زیادہ دلچسپی ہے۔ کشش کا یہ جذبہ، مختلف تعلقات کی شکل میں ظاہر ہوا ہے۔ مثلاً دیاوا (دیاوا) اور پرتھوی (पृथ्वी) میں شوہر اور بیوی کا رشتہ، دیوس (दिवस) اور سوریہ (सूर्य) میں باپ اور بیٹے کا رشتہ، آکاش اور اُشا میں باپ اور بیٹی کا رشتہ، ان سارے تعلقات، اور ان کی گہرائی اور گیرائی پر مختلف اشعار ملتے ہیں۔ رگوید میں اُشا اور سوریہ کے وصل کی تصویریں بہت دلآویز ہیں۔

”افق کے مختلف چھوروں کو چھوتی ہوئی اُشا جیسی حسینہ، اپنے عاشق آفتاب

کی دلآویزی سے زیب و زینت حاصل کرتی ہے۔“

رگوید ۱۱-۹۲-۱

یہی نہیں بلکہ

”سورج سفید جسمانی خطوط والی اُشا کا وصل اسی طرح حاصل کرتا ہے،

جس طرح کوئی عاشق کسی نازک بدن کا وصل حاصل کرتا ہے“

اصل متن یوں ہے۔

सूर्यो देवीमुखस रोचमाना मय्यो न योषामभ्येति पश्चात् ।

यत्र नरो देवयत्तो युगानि वितन्वते प्रति मद्राय भद्रम् ॥

رگ وید ۱۱/۵۲-۱

دوسری جگہ یہ بیان ملتا ہے کہ

”سفید پوشاک پہنے ہوئے اور جگمگاتے ہوئے جسمانی خطوط والی اُشا

وصل کے حقدار آفتاب کے لئے اپنے حسن کی دولت کو اسی طرح وا کر دیتی ہے جس طرح ایک بیوی اپنے شوہر کے لئے اپنی ساری دلفریبیاں وا کر دیتی ہے۔“

رگوید ۷-۱۲۴-۱

رگ وید کے دسویں منڈل میں اُروشی اور پُروروا (पुरुखा) کا قصہ، شرنکار کے ہجر کے پہلو کا بہت ہی لطیف مرقعہ پیش کرتا ہے۔ یہ وہ قصہ ہے جو بعد میں شت پتہ براہمنز (शतपथ ब्राह्मण) مہا بھارت، پُر اڑوں (पुराण) اور کالداس کی وکر موروشیم (विक्रमोर्वशीयम्) میں موجود ہے۔ سورگ کی اپسرا سورگ سے نکال دی جاتی ہے اور وہ زمین پر آ جاتی ہے۔، جہاں اس کی ملاقات راجہ پروروا سے ہوتی ہے۔ راجہ پُروروا کے ساتھ وہ ان شرطوں پر رہنے کو تیار ہوتی ہے کہ وہ اس کی بھیڑوں کے میمنوں (मेघ शावक) کی دیکھ بھال کرے اور وہ اُروشی کے سامنے کبھی برہنہ نظر نہ آئے۔ اس طرح وہ پروروا کے ساتھ چار برس تک رہتی ہے۔ اس درمیان گندھرو (गन्धर्व) اسے سورگ واپس لے جانے کے لئے آتے ہیں۔، اور رات کی تاریکی میں ایک میمنے کو وہ چڑا لے جاتے ہیں، برہنہ جسم سوتے ہوئے پُروروا پر یہی گندھرو (गन्धर्व) بجلی کی روشنی ڈالتے ہیں، جس سے پُروروا اچھل پڑتا ہے۔ پُروروا کو یوں برہنہ دیکھ کر اُروشی غائب ہو جاتی ہے۔، اور پُروروا اس کے ہجر میں مارا مارا پھرتا ہے اس طرح وہ دوبارہ مل بھی جاتی ہے۔ پروروا اس سے بار بار زمین پر ہی ٹھہرنے کی التجا کرتا ہے لیکن اُروشی (उर्वशी) اس کو دوبارہ ٹھکرا دیتی ہے۔ مکالمہ کی شکل میں اُروشی کی بے وفائی اور پُروروا کی لا چاری اور اضطراب کے متوازی مرتفع ہوتے ہیں۔ اُروشی جب اس طرح تغافل آمیز الفاظ استعمال کرتی ہے۔

”اے کم عقل ! اپنے گھر لوٹ جا تو مجھے پوری طرح حاصل نہیں کر سکا۔“

تو ہجر کے مارے ہوئے پُروروا نے اپنے کرب کو ان الفاظ میں ظاہر کیا کہ

”تمہارا عاشق آج سے بغیر سوئے ہوئے، مسلسل تمہاری تلاش میں دور افتادہ علاقوں میں دوڑتا رہے گا، وہ تباہی کے غار میں سو جائے اور اس پر

جھٹنے والے بھیڑے وغیرہ درندے اسے کھا جائیں۔“

اس پر اروشی کہتی ہے کہ

”خواتین کی دوستی پائیدار نہیں ہوتی، ان کے دل بھیڑیوں کی طرح ہوتے ہیں۔“

پُروردہ آخر میں آہ وزاری کرتے ہوئے کہتا ہے کہ۔

”میں بہترین عاشق خلا کوڑھا بننے والی اور آسمان کو ناپنے والی اروشی کو اپنے

پاس بلا رہا ہوں۔ نیکیوں کے ذریعہ حاصل ہوئی برکتیں تمہارے پاس

پہنچیں۔ واپس لوٹ آؤ۔ میرا قلب جھلس رہا ہے۔“

اصل متن یوں ہے۔۔۔۔۔

नानाविधमा रचयामि विमानमेष शिक्षाम्पुर्वशी वसिष्ठ

१ १ २ ३ ४ ५ ६ ७ ८ ९ १० ११ १२ १३ १४ १५ १६ १७ १८ १९ २० २१ २२ २३ २४ २५ २६ २७ २८ २९ ३० ३१ ३२ ३३ ३४ ३५ ३६ ३७ ३८ ३९ ४० ४१ ४२ ४३ ४४ ४५ ४६ ४७ ४८ ४९ ५० ५१ ५२ ५३ ५४ ५५ ५६ ५७ ५८ ५९ ६० ६१ ६२ ६३ ६४ ६५ ६६ ६७ ६८ ६९ ७० ७१ ७२ ७३ ७४ ७५ ७६ ७७ ७८ ७९ ८० ८१ ८२ ८३ ८४ ८५ ८६ ८७ ८८ ८९ ९० ९१ ९२ ९३ ९४ ९५ ९६ ९७ ९८ ९९ १०० १०१ १०२ १०३ १०४ १०५ १०६ १०७ १०८ १०९ ११० १११ ११२ ११३ ११४ ११५ ११६ ११७ ११८ ११९ १२० १२१ १२२ १२३ १२४ १२५ १२६ १२७ १२८ १२९ १३० १३१ १३२ १३३ १३४ १३५ १३६ १३७ १३८ १३९ १४० १४१ १४२ १४३ १४४ १४५ १४६ १४७ १४८ १४९ १५० १५१ १५२ १५३ १५४ १५५ १५६ १५७ १५८ १५९ १६० १६१ १६२ १६३ १६४ १६५ १६६ १६७ १६८ १६९ १७० १७१ १७२ १७३ १७४ १७५ १७६ १७७ १७८ १७९ १८० १८१ १८२ १८३ १८४ १८५ १८६ १८७ १८८ १८९ १९० १९१ १९२ १९३ १९४ १९५ १९६ १९७ १९८ १९९ २०० २०१ २०२ २०३ २०४ २०५ २०६ २०७ २०८ २०९ २१० २११ २१२ २१३ २१४ २१५ २१६ २१७ २१८ २१९ २२० २२१ २२२ २२३ २२४ २२५ २२६ २२७ २२८ २२९ २३० २३१ २३२ २३३ २३४ २३५ २३६ २३७ २३८ २३९ २४० २४१ २४२ २४३ २४४ २४५ २४६ २४७ २४८ २४९ २५० २५१ २५२ २५३ २५४ २५५ २५६ २५७ २५८ २५९ २६० २६१ २६२ २६३ २६४ २६५ २६६ २६७ २६८ २६९ २७० २७१ २७२ २७३ २७४ २७५ २७६ २७७ २७८ २७९ २८० २८१ २८२ २८३ २८४ २८५ २८६ २८७ २८८ २८९ २९० २९१ २९२ २९३ २९४ २९५ २९६ २९७ २९८ २९९ ३०० ३०१ ३०२ ३०३ ३०४ ३०५ ३०६ ३०७ ३०८ ३०९ ३१० ३११ ३१२ ३१३ ३१४ ३१५ ३१६ ३१७ ३१८ ३१९ ३२० ३२१ ३२२ ३२३ ३२४ ३२५ ३२६ ३२७ ३२८ ३२९ ३३० ३३१ ३३२ ३३३ ३३४ ३३५ ३३६ ३३७ ३३८ ३३९ ३४० ३४१ ३४२ ३४३ ३४४ ३४५ ३४६ ३४७ ३४८ ३४९ ३५० ३५१ ३५२ ३५३ ३५४ ३५५ ३५६ ३५७ ३५८ ३५९ ३६० ३६१ ३६२ ३६३ ३६४ ३६५ ३६६ ३६७ ३६८ ३६९ ३७० ३७१ ३७२ ३७३ ३७४ ३७५ ३७६ ३७७ ३७८ ३७९ ३८० ३८१ ३८२ ३८३ ३८४ ३८५ ३८६ ३८७ ३८८ ३८९ ३९० ३९१ ३९२ ३९३ ३९४ ३९५ ३९६ ३९७ ३९८ ३९९ ४०० ४०१ ४०२ ४०३ ४०४ ४०५ ४०६ ४०७ ४०८ ४०९ ४१० ४११ ४१२ ४१३ ४१४ ४१५ ४१६ ४१७ ४१८ ४१९ ४२० ४२१ ४२२ ४२३ ४२४ ४२५ ४२६ ४२७ ४२८ ४२९ ४३० ४३१ ४३२ ४३३ ४३४ ४३५ ४३६ ४३७ ४३८ ४३९ ४४० ४४१ ४४२ ४४३ ४४४ ४४५ ४४६ ४४७ ४४८ ४४९ ४५० ४५१ ४५२ ४५३ ४५४ ४५५ ४५६ ४५७ ४५८ ४५९ ४६० ४६१ ४६२ ४६३ ४६४ ४६५ ४६६ ४६७ ४६८ ४६९ ४७० ४७१ ४७२ ४७३ ४७४ ४७५ ४७६ ४७७ ४७८ ४७९ ४८० ४८१ ४८२ ४८३ ४८४ ४८५ ४८६ ४८७ ४८८ ४८९ ४९० ४९१ ४९२ ४९३ ४९४ ४९५ ४९६ ४९७ ४९८ ४९९ ५०० ५०१ ५०२ ५०३ ५०४ ५०५ ५०६ ५०७ ५०८ ५०९ ५१० ५११ ५१२ ५१३ ५१४ ५१५ ५१६ ५१७ ५१८ ५१९ ५२० ५२१ ५२२ ५२३ ५२४ ५२५ ५२६ ५२७ ५२८ ५२९ ५३० ५३१ ५३२ ५३३ ५३४ ५३५ ५३६ ५३७ ५३८ ५३९ ५४० ५४१ ५४२ ५४३ ५४४ ५४५ ५४६ ५४७ ५४८ ५४९ ५५० ५५१ ५५२ ५५३ ५५४ ५५५ ५५६ ५५७ ५५८ ५५९ ५६० ५६१ ५६२ ५६३ ५६४ ५६५ ५६६ ५६७ ५६८ ५६९ ५७० ५७१ ५७२ ५७३ ५७४ ५७५ ५७६ ५७७ ५७८ ५७९ ५८० ५८१ ५८२ ५८३ ५८४ ५८५ ५८६ ५८७ ५८८ ५८९ ५९० ५९१ ५९२ ५९३ ५९४ ५९५ ५९६ ५९७ ५९८ ५९९ ६०० ६०१ ६०२ ६०३ ६०४ ६०५ ६०६ ६०७ ६०८ ६०९ ६१० ६११ ६१२ ६१३ ६१४ ६१५ ६१६ ६१७ ६१८ ६१९ ६२० ६२१ ६२२ ६२३ ६२४ ६२५ ६२६ ६२७ ६२८ ६२९ ६३० ६३१ ६३२ ६३३ ६३४ ६३५ ६३६ ६३७ ६३८ ६३९ ६४० ६४१ ६४२ ६४३ ६४४ ६४५ ६४६ ६४७ ६४८ ६४९ ६५० ६५१ ६५२ ६५३ ६५४ ६५५ ६५६ ६५७ ६५८ ६५९ ६६० ६६१ ६६२ ६६३ ६६४ ६६५ ६६६ ६६७ ६६८ ६६९ ६७० ६७१ ६७२ ६७३ ६७४ ६७५ ६७६ ६७७ ६७८ ६७९ ६८० ६८१ ६८२ ६८३ ६८४ ६८५ ६८६ ६८७ ६८८ ६८९ ६९० ६९१ ६९२ ६९३ ६९४ ६९५ ६९६ ६९७ ६९८ ६९९ ७०० ७०१ ७०२ ७०३ ७०४ ७०५ ७०६ ७०७ ७०८ ७०९ ७१० ७११ ७१२ ७१३ ७१४ ७१५ ७१६ ७१७ ७१८ ७१९ ७२० ७२१ ७२२ ७२३ ७२४ ७२५ ७२६ ७२७ ७२८ ७२९ ७३० ७३१ ७३२ ७३३ ७३४ ७३५ ७३६ ७३७ ७३८ ७३९ ७४० ७४१ ७४२ ७४३ ७४४ ७४५ ७४६ ७४७ ७४८ ७४९ ७५० ७५१ ७५२ ७५३ ७५४ ७५५ ७५६ ७५७ ७५८ ७५९ ७६० ७६१ ७६२ ७६३ ७६४ ७६५ ७६६ ७६७ ७६८ ७६९ ७७० ७७१ ७७२ ७७३ ७७४ ७७५ ७७६ ७७७ ७७८ ७७९ ७८० ७८१ ७८२ ७८३ ७८४ ७८५ ७८६ ७८७ ७८८ ७८९ ७९० ७९१ ७९२ ७९३ ७९४ ७९५ ७९६ ७९७ ७९८ ७९९ ८०० ८०१ ८०२ ८०३ ८०४ ८०५ ८०६ ८०७ ८०८ ८०९ ८१० ८११ ८१२ ८१३ ८१४ ८१५ ८१६ ८१७ ८१८ ८१९ ८२० ८२१ ८२२ ८२३ ८२४ ८२५ ८२६ ८२७ ८२८ ८२९ ८३० ८३१ ८३२ ८३३ ८३४ ८३५ ८३६ ८३७ ८३८ ८३९ ८४० ८४१ ८४२ ८४३ ८४४ ८४५ ८४६ ८४७ ८४८ ८४९ ८५० ८५१ ८५२ ८५३ ८५४ ८५५ ८५६ ८५७ ८५८ ८५९ ८६० ८६१ ८६२ ८६३ ८६४ ८६५ ८६६ ८६७ ८६८ ८६९ ८७० ८७१ ८७२ ८७३ ८७४ ८७५ ८७६ ८७७ ८७८ ८७९ ८८० ८८१ ८८२ ८८३ ८८४ ८८५ ८८६ ८८७ ८८८ ८८९ ८९० ८९१ ८९२ ८९३ ८९४ ८९५ ८९६ ८९७ ८९८ ८९९ ९०० ९०१ ९०२ ९०३ ९०४ ९०५ ९०६ ९०७ ९०८ ९०९ ९१० ९११ ९१२ ९१३ ९१४ ९१५ ९१६ ९१७ ९१८ ९१९ ९२० ९२१ ९२२ ९२३ ९२४ ९२५ ९२६ ९२७ ९२८ ९२९ ९३० ९३१ ९३२ ९३३ ९३४ ९३५ ९३६ ९३७ ९३८ ९३९ ९४० ९४१ ९४२ ९४३ ९४४ ९४५ ९४६ ९४७ ९४८ ९४९ ९५० ९५१ ९५२ ९५३ ९५४ ९५५ ९५६ ९५७ ९५८ ९५९ ९६० ९६१ ९६२ ९६३ ९६४ ९६५ ९६६ ९६७ ९६८ ९६९ ९७० ९७१ ९७२ ९७३ ९७४ ९७५ ९७६ ९७७ ९७८ ९७९ ९८० ९८१ ९८२ ९८३ ९८४ ९८५ ९८६ ९८७ ९८८ ९८९ ९९० ९९१ ९९२ ९९३ ९९४ ९९५ ९९६ ९९७ ९९८ ९९९ १०००

رگ وید۔ ۱/۹۵

رگ وید کے دسویں منڈل میں ہی دستیاب ہم (यम) اور اس کی ہمشرہ بھی (यमी) کے مکالمے میں شخصی غیر پابند اور آزادانہ عشق اور معاشرتی عینیت کے مابین ایک کشمکش کا اظہار ملتا ہے۔ آج کے صارفیت کے دور میں ہی باپ بیٹی اور بھائی بہن کے درمیان رشتوں کی پامالی والے حالات نہیں ملتے لوگ گیتوں اور قدیم زمانے میں بھی ایسے مقدس رشتوں کی پامالی والے حالات ملتے ہیں، ہاں یہ ضرور ہے کہ لوگ گیتوں اور قدیم عہد کی ایسی مثالوں میں ان مقدس رشتوں پر ان حالات میں بھی آنچ نہیں آنے پاتی مثلاً نوجوان بھی جنسی جذبات سے مغلوب ہو کر اپنے ہی سکے بھائی ہم (यम) سے وصل کی درخواست کرتی ہے مگر ہم (यम) اپنے مقدس رشتے کی لاج رکھتے ہوئے بھی کی درخواست کو ٹھکراتے ہوئے اپنے آدرش کو بچانے میں کامیاب رہتا ہے۔

معلوم ہوا کہ رگ وید میں فطرت کے درمیان رم پذیر عاشقانہ سرگرمیوں کا بڑا ہی محسوس اور فطری اظہار دستیاب ہے۔

رگ وید کی عشقیہ شاعری، ہر مقام پر آمد کا نتیجہ ہے، جو آگے چل کر اُپنشدوں کی فلسفیانہ

موشگافیوں کی وجہ سے ماند پڑ گئی۔ لیکن کٹھ (कठ) مُنڈک (मुडक) شوتاسور (श्वेताश्वर) وغیرہ اُنشدوں میں متعدد مقامات شاعرانہ حسن کاری سے لبریز ہیں۔ اُنشدوں کے فوراً بعد والمیک کا پیرایہ اظہار ویدک ادب اور ادبی سنسکرت کی ایک خوبصورت کڑی کی شکل میں ہے۔ راماین کی تخلیق ۳۰۰ ق۔ م میں ہوئی تھی یہ تخلیق سنسکرت کے شعر یا قی اصولوں کے منظم ہونے سے قبل ہی معرض وجود میں آئی تھی یہی سبب ہے کہ والمیک رامائن کسی خارجی دباؤ یا اصولہائے نقد کو سامنے رکھ کر نہیں لکھی گئی تھی بلکہ اس کی تخلیق فطری طور پر آئے کا نتیجہ تھی۔

راماین کے آغاز میں ہی والمیک نے سارس کے قتل (कच-कौच) کے حوالے سے اپنے مشہور زمانہ شعر کو یوں پیش کیا تھا۔

मा निषाद! प्रतिष्ठा त्वमगम शाश्वती समा ।

यच्छौचमिधुनादेकमनघी काममोहितम् ॥

یعنی "اے شکاری! تم ہمیشہ کے لئے عزت نہ حاصل کر سکو کیوں کہ تم نے

جنسی عمل میں معروف سارس کے جوڑے میں سے ایک سارس کو مار ڈالا۔"

اس شعر میں والمیک افسوس اور ہمدردی کے جذبے میں اتنا ڈوبے ہوئے ہیں کہ اس سے ظاہر ہو رہا ہے کہ شدید محسوسات ہی شاعری کا ختم ہیں۔ یہ موزوں الفاظ خود بخود اپنی موزوں ترتیب کے ساتھ اس انداز سے نمودار ہوئے کہ رشی والمیک خود بھی حیرت زدہ رہ گئے تھے۔ اور اس طرح وہ براہ راست یا بلا واسطہ یعنی شاعری میں، خارجی عناصر کی بہ نسبت جذبے کی بالیدگی اور مشق سے پیدا ہونے والے اظہار کی بہ نسبت فطری تحرک جذبہ کو اور موسیقیت نیز اثر پذیری کو اہمیت دیتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔

والمیک کو مناظر فطرت کی عکاسی میں یہ طوئی حاصل ہے۔ راماین میں حسن فطرت، اساس (आलम्बन) اور تحرک (प्रेरणा) دونوں صورتوں میں ملتا ہے۔ مناظر فطرت کی عکاسی کی ایک بڑی خصوصیت یہ ہے کہ مناظر فطرت اور ان سے تعارف حاصل کرنے والے افراد کے درمیان ایک لطیف ترین تعلق اپنے آپ بنتا چلا جاتا ہے۔

راماین میں اور اک جمال کے ساتھ ساتھ انبساط اور کیفیت کا ایک فطری تعلق ہر قدم پر موجود ہے۔ کرداروں کی مثبت و منفی کیفیت میں ہی نہیں بلکہ مخالف حالات میں بھی منظر نگاری کے انوکھے مرقعے موجود ہیں۔ مثال کے طور پر جب سیتاجی کا اغوا ہو جاتا ہے تو ساری فطرت لا چاری، مایوسی، گھٹن اور افسوس کی تصویر نظر آتی ہے۔ جناب رام کی جنگ کی تیاری کے موقع پر سمندر کی موجیں مضطرب ہو کر جنگ کے مزامیر جیسی آوازیں پیدا کرنے لگتی ہیں۔ رام، سیتا، بھرت اور دھرتھ کے اضطراب والی کیفیات میں فطرت بھی بے چین ہو کر روتی ہوئی نظر آتی ہے ایسا رقت آمیز مغالطہ (Pathetic Fallacy) راماین میں کئی مقامات پر موجود ہے جیسا کہ ایم۔ وی۔ آئیگر بھی فرماتے ہیں۔۔۔۔۔

In the kind of description, which is known
as the pathetic Fallacy in western literature

Valmiki produces some fine effects

.... The Poetry of Valmiki P.180

کہیں کہیں والمیک کردار کی نفسیاتی صورت حال کا عکس منظر فطرت میں بھی ابھارتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر نیلے گھنیرے بادلوں کے درمیان تڑپتی ہوئی بجلی رام کے لئے ایسی لگ رہی ہے جیسے کہ راون کے ہاتھوں میں سیتاجی تڑپ رہی ہوں۔
اصل متن یوں ہے۔۔۔۔۔

नीलमेघाश्रिता विद्युत्स्फुरन्ती प्रतिभाति मे ।

स्फुरन्ती रावणास्माके वैदेहीव तपस्वनी ॥

کشکندھا کاٹھ

منظر فطرت کے حسن کے ساتھ ہی جمال انسانی کی مختلف تصویریں راماین میں بکھری ہوئی ہیں۔ راون کے حرم میں اپنے اپنے انداز میں سوئی ہوئی اور نشے میں ڈوبی ہوئی پر شباب خواتین کی تصویریں دیکھنے لگتی ہیں۔ سیتاجی کو اغوا کرنے کے لئے پنجوٹی میں آیا ہوا راون، سیتاجی

کے حسن کی تعریف یوں کرتا ہے۔۔۔۔۔

”اے سنہری بھین والی، ہیلی پوشاک سے مزین، تم کون ہو؟ اے خوش چشم
! تالاب کی طرح کنول کا ہار پہنے ہوئے تم پاروتی، دولت، شہرت اور بہبود
عطا کرنے والی لکشمی یا کوئی اپسرا ہو۔۔۔۔۔

بڑھے ہوئے گول، سٹے ہوئے سینے کچھ ملتے ہوئے، اٹھے ہوئے اوپری
حصے والے، خوبصورت، چکنے اور تاڑ کے پھل کی طرح یہ قیمتی زیوروں سے
آراستہ تمھارے خوبصورت سینے ہیں۔ حسین مسکراہٹ والی، خوبصورت
دانتوں اور آنکھوں والی اے نعیش کی دھنی خاتون! تم میرا دل اسی طرح
چرا رہی ہو، جس طرح پانی ندی کے کناروں کو چرااتا ہے۔“

ارڑیہ کاٹھ

جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ راماین کے آغاز میں ہی سارس کے قتل سے متعلق
شعر، ہجر کی شدت کو ظاہر کر رہا ہے اس کے علاوہ بھی دالمیک نے جگہ جگہ عشقیہ مضامین کو مختلف
موسموں کے حوالے سے بھی پیش کیا ہے۔ مثال کے طور پر کیٹھندھا کاٹھ میں رام فرما رہے ہیں کہ:
”اے لکشمین! دیکھو جنسی جذبے سے مغلوب وہ مورنی، پہاڑ کی چوٹی پر
اپنے عاشق مور کو رقص کرتا ہوا دیکھ کر اس کے پاس ہی تاج رہی ہے اور
مور بھی اپنی محبوبہ کے پاس بہت دلچسپی سے دوڑ رہا ہے۔“
اسی طرح چتر کوٹ کے حوالے سے رام فطرت کے لئے اپنے دل میں نرم گوشہ رکھتے
ہوئے یوں فرماتے ہیں۔

”اے سینا! مختلف طرح کے پھولوں اور پھلوں سے لدا ہوا، طرح طرح
کے پرندوں سے بھرا ہوا، دلاویز اور انوکھی چوٹیوں والے اس پہاڑ میں
میری دلچسپی بڑھ گئی ہے۔“

- ایودھیا کاٹھ

غیر پابند آزادانہ عشق کے مختلف حوالوں کی شمولیت راماین میں فطری طور پر ہوئی ہے۔

متعدد درشی، مٹی اور دیوتا وغیرہ بھی خوبصورت خواتین اور پریوں کے حسن پر جان نثار کرنے کے لئے تیار ہیں۔ گوتم اور اہلیہ، وشوامتر اور مینکا، دایو اور انجینی نیز شور پڑکھا (शूर्पराखा) وغیرہ کے غیر پابند آزادانہ عشق کی تصویریں راماین میں موجود ہیں۔ لیکن ان تصاویر میں جنسی شدت ایک ایسا رخ اختیار کرتی ہے کہ وہ ہندوستانی اقدار یعنی شوہر اور بیوی کے درمیان عشق کی برابری نہیں کر پاتیں۔ راماین میں ہی رام اور سیتا کے شفاف اور قدروں کے سائے میں پلے ہوئے مقدس عشق اور اس سے متعلق ہجر اور وصال، دونوں پہلوؤں کی خوبصورت اور کامیاب عکاسی دل و دماغ کو تازگی عطا کرتی ہے۔ عشق کی معراج تو ارڑیہ کاٹھ سے لیکر اتر کاٹھ تک رام اور سیتا کے درمیان ہجر کے سبب پیدا ہونے والی کیفیات سے عیاں ہوتی ہے۔ سیتا کے اغوا کے نتیجے میں ساری فطرت، اپنی پہلی سیتا کے غم سے دکھی ہو کر زار و قطار روتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔ اپنی شاخوں کو ہلاتے ہوئے درخت، سیتا جی کو صبر کی تلقین کرتے ہوئے یہ کہہ رہے ہیں کہ: مومت! تاجوں کے کنول کہلا گئے جنگل کے چمکدار پرند، ہمدردی کے سبب، سیتا کے سائے کے عقب میں ڈھکے ہوئے تھے۔ روتے ہوئے درختوں، مایوس پرندوں اور جانوروں نیز اجڑے ہوئے آشرم کو دیکھ کر سیتا جی کے ہجر میں غم گین رام، کدمب، ارجن اور شوک وغیرہ کے پیڑوں، اور پرندوں نیز جانوروں سے سیتا جی کا پتہ پوچھتے ہیں۔ اور اسی کیفیت میں وہ لکشمین سے یوں کہتے ہیں کہ، میں تسلیم کرتا ہوں کہ میری طرح برے اعمال کا مرتکب روئے زمین پر کوئی دوسرا نہیں ہے، کیوں کہ میرے دل و دماغ کو چیرتا ہوا ایک کے بعد دوسرا غم مسلسل آتا رہتا ہے۔ مجھ سے الگ سونے جنگل میں رانگھسوں کے ذریعہ گرفتار، گھسیٹی جاتی ہوئی، بڑی آنکھوں والی سیتا بلاشبہ جنگلی مرغ کی طرح نالہ زن ہوئی ہوگی۔

مختصر یہ کہ راماین میں ہجر سے متعلق محسوسات کا بیان زیادہ موثر طریقے سے ہوا ہے۔ دراصل سارس کے قتل سے متعلق ہمدردانہ اور رحم آمیز بیان پوری راماین میں ایک زیریں موج کی طرح جاری و ساری ہے۔ یہ بیانات اس لئے بھی موثر ہیں کیوں کہ دالمیک نے کہیں بھی پیچیدہ اظہار کو نہیں اپنایا ہے۔ اسلوب کی سادگی قاری اور سامع کے دل و دماغ پر گہرا تاثر چھوڑتی ہے۔

دالمیک کے بعد اشوگھوش (अश्वघोष) اور کالداس جیسے عظیم شعراء کی شاعری عشقیہ

جذبات اور محسوسات کی دلکش تصویریں پیش کرتی ہے۔ ملحوظ خاطر رہے کہ والمیک کے بعد اشوگھوش سے قبل بودھ مذہب سے متعلق پالی ادب بڑی مقدار میں موجود تھا۔ اشوگھوش، اجودھیا کے ایک برہمن خاندان کے چشم و چراغ تھے۔ اعلیٰ تعلیم سے آراستہ تھے۔ غور و فکر کے بعد بودھ ہو گئے تھے۔ ان کی دو تخلیقات، بدھ چتم اور سومدرنند بہت مشہور ہیں۔ سومدرنند تخلیقی رزمیہ کے آخری باب میں اشوگھوش اپنے نظریہ شاعری کو یوں ظاہر کرتے ہیں کہ :

”مسلکِ نجات (نیروارا - دھرم) کی تشریح سے آمیز یہ تخلیق، سکون عطا کرنے والی ہے۔ انبساط عطا کرنے والی نہیں۔ مضطرب سامعین کو راغب کرنے کے لئے یہ تخلیق شاعرانہ ہیرایہ میں پیش کی گئی ہے اس میں مسلکِ نجات (موت - دھرم) کے علاوہ میں نے جو بھی یقین کیا ہے، وہ مسلکِ شاعری کے سبب ہی پیش کیا ہے، بالکل اسی طرح، جیسے شہد سے آمیز کڑوی دوا، کسی طرح پینے کے لائق ہو جائے۔ دنیا کو اکثر خواہشوں میں جکڑی ہوئی اور نجات سے دور دیکھ کر، نجات ہی کو سب سے بہتر سمجھتے ہوئے میں نے یہاں شاعری کے ذریعہ حقیقت کا بیان پیش کیا ہے۔ اس کو سمجھ کر ہوشیاری سے اس میں جو سکون بخش شے ہے، اس کو قبول کرنا چاہئے“

اشوگھوش کے اس نظریہ شاعری کی روشنی میں ہم پاتے ہیں کہ ان کے صاحبِ دل ہونے کی وجہ سے ان کی وہی صلاحیتوں کے سبب، ان کی شاعری میں ایک مخصوص طرح کی شیرینی درآئی ہے، مگر وہ دانستہ مذہبی تبلیغ کا رنگ اپنی تصانیف پر چڑھادیتے ہیں۔ لیکن یہ بھی ہے کہ ان کی شاعرانہ تخلیقی قوت اور مذہبی تبلیغ کے درمیان جو ایک کشمکش موجود ہے، وہ اشوگھوش کے توانا شعری اظہار کے سامنے ٹھہر نہیں پاتی اور اس کا ایک الگ وجود، اشوگھوش کے تخلیقی اظہار کو اور زیادہ نمایاں کر دیتا ہے۔ ایس۔ این۔ داس۔ گپتا اور ایس۔ کے۔ ڈے کی رائے درست ہے۔۔

.....but in this very conflict between his poetic temperament and religious passion , which finds delight in all, that is delightful and yet discards as its empty and unsatisfying lies the

secret of spontaneity and forcefulness

which forms the real appeal of his poetry."

.A history of Sanskrit Literature, Vol. 1Page . 75 .

بودھ مذہب کو قبول کرنے کے سبب دنیا کی عارضی فطرت پر یقین کرنے کے بعد بھی اشوگھوش حسن سے متاثر دکھائی دیتے ہیں اور یہی سبب ہے کہ وہ اپنے دونوں تخلیقی رزمیوں میں حسن کی مختلف صورتوں کی عکاسی میں کامیاب دکھائی دیتے ہیں۔ فطرت اور ارضی نیز ماورائی دنیا کے حسین جلووں کی تصویر کشی میں ان کے قلم کو بے پناہ سرخروئی حاصل ہوئی ہے۔ تھیرگاتھاؤں کے حوالے سے یہ معلوم پڑتا ہے کہ بودھ شرم (अमण) صرف دنیاوی زندگی سے ہی اجتناب نہیں کرتے تھے بلکہ وہ جنگلوں اور غاروں میں رہتے ہوئے اور روحانیت میں دلچسپی رکھتے ہوئے بھی منظر فطرت میں موجود حسن کے شیدائی تھے۔ یہی صورت حال بدھ چتم اور سوندرنند میں دکھائی دیتی ہے۔ جس زمین کی زندگی سے اجتناب برتنے کے لئے ریاضت کی گئی، وہی زمین اپنے مختلف خوبصورت منظروں کے ذریعہ اس ریاضت کے لئے توانائی فراہم کرتی ہے۔ ترک لذات اور ترک دنیا آسان تو ہے لیکن ریاضت ترک، فطرت اور انسانی زندگی کے کسی غیر منقسم تعلق کی طرف اشارہ کرتی ہے ملاحظہ ہو۔۔۔۔

स विष्णुता वनान्तभूमि वनलामाच यतो महीगुणा च ।
सलिलार्मिविकार सीरमार्गा वसुधा नैव ददश कृष्यभाराणाम ।
हलभिन्न विकीर्णा शष्पदर्मा हतसूक्ष्मकिमिवीट जन्तुकीणाम
समवेक्ष्य रसा तथाविद्या ता स्वजनस्येव वर्धे भृश शृशाच

بدھ چتم۔ باب ۵، اشعار ۵، ۴

یعنی ”جنگل کو دیکھنے کے لالچ اور زمین کے مخصوص وصف کی کشش کے سبب سدھارتھ، دور افتادہ جنگل کے علاقے کی طرف گئے اور پانی کی لہروں کی طرح، ہل کی جتنائی سے بنے ہوئے نشانات کو انہوں نے دیکھا۔
ہل کی جتنائی سے تنکے اور گھاس بکھر گئی تھی۔ ننھے ننھے کیڑے مکوڑے مرکز

بچے ہوئے تھے، جنہیں دیکھ کر شہزادے کو بہت افسوس ہوا، جیسے کہ انہیں
کے خاندان کے کسی شخص کا قتل ہو گیا ہو۔“

انسانی حسن کے تحت عورت اور مرد کے سراپا اور ان کے باطنی حسن کی مرقع سازی بدھ
چترم اور سوندرنند میں دستیاب ہے۔ سوندرنند (سौन्दरनन्द) تخلیقی رزمیہ میں نند کی بیوی سندری
(सुन्दरी) کی خوبصورتی کا بیان اہم ہے۔ یہاں اس کی زیب و زینت اس درجہ کی ہے کہ اسے
سندری، ضد اور انا کے سبب مانتی (मानिनी) جمال اور انسانیت کے سبب اسے بھامنی (भामिनी)
یعنی تین ناموں سے پکارا جاتا ہے۔ اصل متن یوں ہے۔۔۔۔۔

लक्ष्म्या च रूपेसा च सुन्दरीति स्तम्भेन गर्वरा च माननीति ।

दीप्त्या च मानेन च भामिनीति यातो बभाषे त्रिविधेन नाम्ना ॥

سوندرنند ۳،۴

سندری کے ظاہری حسن کی تصویر کشی کرتے ہوئے اشوگھوش کہتے ہیں کہ۔
اس کی مسکراہٹ ہنسوں کی طرح ہے۔ اس کی آنکھیں بھونروں کی طرح
ہیں اور ہلتے ہوئے سینوں کی شکل میں اٹھے ہوئے کنول کے پھول والی وہ
خاتون پدمنی، خاندان آفتاب (सूर्य वंश) میں پیدا ہونے والے نند کی
شکل میں موجود سورج کے سبب اور زیادہ خوبصورت ہوئی۔
اصل متن یوں ہے۔۔۔۔۔

सा हास हसा नयनद्विरेफा पीनस्तनात्युन्मतपदम कोषा ।

भूयो बभासे स्वकुलोदितेन स्त्री पद्मिनी नन्द दिवाकरेणा ॥

سوندرنند ۴،۴

اس طرح بدھ چترم میں سدھارتھ گوتم کو کھانا کھلانے کے لئے آئی ہوئی گوپراج کی بیٹی
نند بالا کے حسن کی تعریف اشوگھوش یوں کرتے ہیں۔۔۔۔۔

”سفید شنگھوں والے ہار سے سفید باہوں والی، دو شیرہ، نیلے کمبل کا لباس

پہنے ہوئے تھی اور ایسی مگ رہی تھی جیسے کہ سفید جھاگ سے بھری ہوئی ٹیلے

پانی والی بہترین ندی جتنا ہو۔۔۔

اصل متن یوں ہے۔۔۔

सितशखोज्ज्वल भुजा नील कम्बल वासिनी ।

सफेन माला नीलम्बुर्यमूनेय सरिद्धरा ॥

بدھ چہتم۔ ۱۲/۱۱

بہر کیف ان مثالوں سے ظاہر ہے کہ حاکم اشوگھوش کا حسن سے متعلق نظریہ، والمیک کی طرح کھلا ہوا اور وسیع نہیں ہے لیکن مناظر فطرت، انسانی اور ماورائی حسن کے ظاہری اور باطنی پہلوؤں کی عکاسی میں وہ کہیں کہیں والمیک سے آگے بڑھ جاتے ہیں۔ اور اس ضمن میں وہ کالداس کی ہمسری کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اشوگھوش کے کردار جہاں فطرت سے عشق کرتے ہیں وہیں ان کی تخلیقات میں فطرت بھی ان کرداروں سے عشق کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ مثال کے طور پر بدھ چہتم کے ۱۲ویں باب میں ریاضت سے سدھارتھ کی جسمانی کمزوری کے سبب پیڑوں نے ان سے ہمدردی جتائی ہے۔ سدھارتھ کا جسم کمزور ہو گیا ہے۔ نہانے کے بعد نیرنجنا (नैरजना) ندی کے کنارے وہ دھیرے دھیرے اوپر چڑھنے لگے تو کنارے پر موجود پیڑوں نے عقیدت سے اپنی شاخوں کی پھنگیوں کو جھکا کر ہاتھ کا سہارا دیا۔ اصل متن یوں ہے۔۔۔

स्नातो नैरजनातीएदुत्ततार शनै कृश ।

भक्त्यावनतशाखाग्रेदत्त हस्तस्तट दुमै ॥

بدھ چہتم کے پانچویں باب میں سدھارتھ کے قلب میں دنیا کی طرف راغب کرنے کے لئے راجہ شمدھون محل میں خوبصورت دو شیزاؤں کو اکٹھا کرتے ہیں۔ یہ بیان والمیک کے راون کے حرم سے متعلق بیان سے ملتا ہے۔

اشوگھوش کی شاعری میں مرد اور عورت دونوں کے غیر پابند آزادانہ عشق نیز خادما اور بیوی کے مابین عشق کی تصویریں ملتی ہیں۔ خادما اور بیوی کے درمیان عشق میں بھی بھر اور وصال

دونوں کا بیان ملتا ہے۔ راماین کی طرح بدھ چتم اور سوندرنند دونوں تخلیقی رزمیوں میں اندر (इन्द्र) سور یہ (सूर्य) وشسٹھ (वशिष्ठ) پراشر (पराशर) انگیرا (अगिरा) کشپ (कश्यप) ریشہ شرنگ (ऋष्यशृंग) وشوامتر (विश्वामित्र) چندرما (चंद्रमा) اکستہ (अकस्त्य) اور بیات (ययाति) وغیرہ کے غیر پابند آزادانہ عشق کے حوالے ملتے ہیں۔ سوندرنند میں سندری اور نند کے باہمی عشق کے بھر اور وصال دونوں کی بہت خوبصورت تصویریں موجود ہیں۔ یہ تصویریں احساس عشق کی شدت سے آمیز ہیں۔ اشوگھوش نے ان میں سنیوگ شرنگار کے تحت مختلف قسم کی عشقیہ سرگرمیوں، مصنوعی انانیت اور خوشامد کو شامل کیا ہے۔ ان میں جنسی جذبات کی گرمی کا بھی بیان ملتا ہے۔ بھلا چن درست فرماتی ہیں۔

.... Ashvaghosha seems to be acquainted with

Kamashastra.

Ashvaghosha . P. 21

سندری کو جب یہ معلوم ہوتا ہے کہ نند، شرمن (शर्मन) ہو گیا ہے، اس وقت سندری جس کرب کو محسوس کرتی ہے۔ اشوگھوش اس کی بڑی ہی کامیاب تصویر یوں پیش کرتے ہیں۔
 ”وہ روئی، کھلائی، چلائی، ادھر ادھر گھومی، کھڑی رہی، نالہ وشیون کرنے لگی، پریشان ہوئی ناراض ہوئی، ہار کو بکھیر دیا، ہونٹ کاٹے اور لباس کو چاک کرنے لگی۔“

اصل متن یوں ہے۔۔۔۔۔

रुरोद मम्लौ विरुराव जम्लौ वम्राभतस्थौ विललाप दध्यौ

चकार रेष विचकार माल्य चकर्तवक्त्र विचकर्ष वस्त्र

سوندرنند ۶/۳۳

بہر کیف اشوگھوش نے عشق سے متعلق جو شاعری پیش کی ہے وہ ایک طرف جنسی جذبات کی عکاسی ارضی سطح پر کرتی ہے تو دوسری طرف یہ نردان یا نجات کی طرف لے جانے والی یعنی رفعتوں کی تشریح کرتی ہے۔ اس ضمن میں ایس۔ این۔ گپتا اور ایس۔ کے۔ ڈے صحیح

فرماتے ہیں کہ۔۔۔

"This unique combination is often real and vital enough to lift his poetry from the dead level of the common place and conventional and import to it a genuine emotional tone, which is rare in later poetry .

A History of Sanskrit Literature Vol. 1 , Page 76

والمیک اور اشوگھوش کے بعد کالداس جیسے عظیم شاعر نے اپنے تصور شاعری کو پیش کیا ہے۔ رگھونش کے پہلے شعر میں کالداس نے شیو (शिव) اور پاروتی کی مشترک تصویر یعنی اردھ ناریشور (अर्ध नारीश्वर) کی شکل میں اپنی تحقیقات کے مخصوص موضوع یعنی عشق کی عینی صورت ہی نہیں پیش کی ہے بلکہ معنی یعنی شیو (शिव) اور لفظ یعنی پاروتی (पारुती) کے حوالے سے فن کے اوج کمال کو بھی پیش کیا ہے۔ اصل متن یوں ہے۔۔۔

नागधाविव सपूक्ती वागर्थप्रतिपत्तये ।

उगत पितरौ वन्दे पार्वती परमेश्वरी ॥

رگھونش ۱/۱

ظاہر ہے کہ اس شعر میں بیان شدہ لفظ اور معنی کی مشترک صورت ہی تحقیقی فنکار کے لئے بہت اہمیت رکھتی ہے اور اس مشترک صورت کے بغیر ایک سچا فنکار، ایک حقیقی فن پارے کو خلق نہیں کر سکتا، ایسے۔۔۔ کو سوامی فرماتے ہیں۔۔۔

.....Without this synthesis , a genuine artist can not produce a genuine work of art .

.....Highways and by ways of literary criticism

in sanskrit . P. 24

ٹھیک اسی طرح کالداس نے دکر موروشیہ (विक्रमोर्वशीय) کے دوسرے باب میں

آچار یہ بھرت کے آٹھ رسوں کی اہمیت کو قبول کرتے ہوئے رس نظریہ کو تسلیم کیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ان کی ساری تخلیقات میں صنائع و بدائع پر رس کو فوقیت حاصل ہے اور اس لئے کے۔ سی۔ پلٹی فرماتے ہیں۔۔۔۔۔

.....Kalidasa is a poet of highest rank, for whom the soul of poetry is sentiment (Rasa) , which as such, is exalted above mere poetic ornaments.

....Similes of Kalidasa (Introduction) Page .1

اسی طرح ابھگیان شاکنتلم میں ڈرامہ کے پہلے باب میں ہی شکنتلا کے ہونٹوں کی شیرینی پینے میں مصروف بھونرے سے حسد کرنا ہوا دشمنیت یہ کہہ رہا ہے کہ
 ”ہم تو جستجوئے عناصر میں مارے گئے اور تو (یعنی بھنورا) کامیاب ہو گیا۔“
 اصل متن یوں ہے۔

व सौ व्याधुन्वया पिबसि रतिसर्वस्वमधर

वय तत्त्वान्वेषा मधुकर हतास्त्व खनु कृती

شاکنتلم ۲۲ ص ۱۷

ظاہر ہوا کہ کالداس قلب کے سوز و گداز کو بہت اہمیت دیتے ہیں۔ اور پہلی نظر کے عشق کو بہت اہم مانتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ تخیل اور محسوسات کی آزاد ترسیل میں اور اپنے کرداروں کی خود مرکز باطنی تحریک کے خوش رنگ اور خوش آہنگ اظہار میں بہت مشاق ہیں۔ وہ اپنی شاعری میں منظر فطرت کے حسن، انسانی حسن اور ماورائی حسن کے بیان میں غیر معمولی صلاحیت کا مظاہرہ کرتے ہیں۔ اے۔ سی۔ شاستری فرماتے ہیں کہ :

”حالانکہ سسکرت کے دوسرے شعراء نے بھی جمالیات کے ضمن میں نمایاں

کارنامے انجام دئے ہیں لیکن کالداس نے جمالیات سے متعلق بہترین

نظریہ پیش کیا ہے۔“

ان کے اصل الفاظ یوں ہیں۔

Though our Sanskrit poets made excellent contributions to the aesthetic theory, Kalidasa gave the highest conception of beauty.

--- Studies in Sanskrit Aesthetics P. 40

کالیداس کی شاعری میں، آنکھ، کان، ناک، زبان اور لمس کے انبساط کے علاوہ تخیل سے متعلق سکون اور اطمینان کالیداس کے تخلیقی سرچشموں کی بنیاد میں موجود ہیں، اور یہی سبب ہے کہ ان کی عشقیہ شاعری خوبصورت ترین ماڈل میں ڈھل گئی ہے۔ ابھگیان شاکنتلم کے پانچویں باب میں کالیداس فرماتے ہیں کہ :

”دلاؤ یز شکلوں اور شیریں الفاظ کو دیکھ اور سن کر محسوسات کی صورت میں

موجود دوسرے جنموں کے جذبات بھی یادداشت میں طلوع ہو جاتے

ہیں۔ اور کب جمال اور اس سے پیدا ہونے والے جذبات اور کیفیت

کے لئے حواس کے لمس کو انہوں نے بہت اہمیت دی ہے۔“

ابھگیان شاکنتلم کے تیسرے باب میں شکنتلا کی بے مثال خوبصورتی سے متاثر ہو کر دشمنیت کی زبان سے خود بخود یہ الفاظ ادا ہوئے ہیں۔

अयं लब्धं नन्न निर्वाराम

یعنی بہت خوب! آنکھوں کو نجات حاصل ہو گئی

اس جملے کی دلاؤ یزی اس امر میں مضمر ہے کہ یہیں حواس کے لمس کے ساتھ ہی تخیل کا

گہرا اظہار بھی موجود ہے۔ اس طرح کالیداس نے اپنی عشقیہ شاعری میں ظاہری اور باطنی حسن کے

دلکش مرقعے سجائے ہیں۔ حسن اور شیرینی کے شاعر کالیداس نے مناظر فطرت کی بہترین ساحرانہ

عکاسی پیش کی ہے ان کی تخلیقات کے مطالعہ سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ہندوستان کے مختلف علاقوں

کے فطری حسن سے براہ راست واقف تھے۔ میگھ دوت میں بادل کے راستے جغرافیائی حالات،

رگھونش میں رام کا لنگا سے اجودھیا تک کا ہوائی سفر اور رگھو کے ذریعہ کی گئی فتوحات کی تفصیل اس

بات کی تصدیق کرتی ہے۔

.....رائڈر (Ryder) اس ضمن میں یوں فرماتے ہیں۔

”اگر کوئی شخص کالداس کی شاعری کا مکمل احساب کرنا چاہتا ہے تو اسے کم سے کم چند ہفتے سنسان بتر پہاڑیوں اور جنگلوں میں گزارنا چاہئے۔ وہاں یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ پھول اور پیڑ بلاشبہ اپنی ایک شخصیت رکھتے ہیں اور اپنی ذاتی زندگی میں پوری طرح متحرک اور خوش ہیں“

Fully to appreciate Kalidasa's poetry
one must have spent some weeks at least
among wild mountains and forests
untouched by man, there the conviction
grows that trees and flowers are indeed
individuals, fully conscious of personal life
and happy . in that life."

....Love in the Poem and Plays of Kalidasa

Dr. V. Raghvan سے اقتباس

ایک طرف کالداس اپنی عشقیہ شاعری میں روپ (صورت) 'رس' گندھ (بو) دھون (صوت) اور سپرش (لمس) سے متعلق حواس کی سرگرمیوں کے ذریعہ مناظرِ فطرت کے حسن کے احساس کو عینق بنانے میں کامیاب ہیں۔ دوسری طرف فطرت کے کثیر الجہت جلوؤں کے حوالے سے وہ حواسی سرگرمیوں کو اور زیادہ توانائی عطا کرنے میں کامیاب نظر آتے ہیں۔

مثال کے طور پر میکھ دوت کے اولین حصے کے ۳۳ ویں شعر کو ملاحظہ فرمائیں۔۔۔

दीर्घाकुर्वन्पटु मदकल कूजित सारसान्ना

प्रत्यूषेषु स्फुटित कमलामोद मैत्रीकषाय

यत्र स्त्रीरागां हरति सुरतग्लानिमगानुकूल

शिप्रावात प्रियतम इव प्रार्थना चाटुकार

اس شعر میں صورت، صوت، بوز اور لہس کی دلکش تصویر کھینچتے ہوئے کالداس فرماتے ہیں کہ

اُس شہر یعنی اجین میں متوالے سارسوں کی شیریں نوائی کو دور دور تک پھیلاتی ہوئی، صبح کاذب میں کھلے ہوئے کنوئوں کی خوشبو میں بسی ہوئی اور جسم کو تازگی عطا کرتی ہوئی شیراندی کی ہوا، خواتین کے جنسی عمل کی تکان کو اسی طرح دور کر رہی ہوگی، جس طرح ہوشیار عاشق خوشامد کرتے ہوئے عطر سنگھا کر اور پٹکھا جھل کر جنسی عمل سے تھکی ہوئی اپنی محبوبہ کو آرام پہنچاتا ہے۔

کالداس کی نظر میں فطرت، صرف ایک متحرک، زندہ اور تابندہ اکائی ہی نہیں ہے بلکہ انسانی محسوسات، انسانی سرگرمیوں اور انسانی شائستگی سے مزین ہے۔ کالداس کے لئے سارے موسم ذی روح پیکروں کی طرح عشق، دوستی اور ہمدردی کے جذبات سے لبریز ہیں۔ انہوں نے فطرت کے ریٹے ریٹے میں ظاہری اور باطنی حسن کے جلوے، یکے میں۔

کالداس نے انسانی حسن کا بنیادی وصف دو بڑی () قرار دیا ہے۔
ابھگیان شاکنتام میں فرماتے ہیں۔۔۔

भूतो । सदाञ्च वस्थान् समशीयत्वमा कति विशेषणाम्

یعنی حتمی! جو خوبصورت ہوتے ہیں وہ ہر حال میں خوبصورت لگتے ہیں

کالداس نے فطرت اور انسان دونوں ہی کے فطری حسن کو اہمیت دی ہے، راجہ دشینت

رشیوں کی دو شیزہ بیٹیوں کو دور سے ہی دیکھ کر متاثر ہو جاتا ہے اور کہتا ہے کہ

’اگر آشرم میں رہنے والے لوگوں کے ایسے جسم ہیں، جن کا شہی حرم میں

ملنا ناممکن ہے، تو یقیناً جنگل کی بلیں اپنے اوصاف کے سبب چمن کی بیلوں

سے بہتر ہیں۔“

اصل متن یوں ہے۔

दूरी कृताः खलु गुरोरुद्यानलता, वनलतामि:

۱۔ بھلیان شاکنتلم ۱۱۷

شکنتلا پاروتی، کچھوی (यक्षिणी) اور سینا وغیرہ سبھی خواتین فطرت کی نازک اعضاء بیٹیاں ہیں اور اسی لئے کالداس انسانی حسن کے امداد فطرت کی سادگی کی آمیزش کو لازمی قرار دیتے ہیں اور وہ مانتے ہیں کہ فطری حسن کو ظاہری زیبائش کی ضرورت نہیں ہے چھال کے کپڑوں (वलकल) کو پہنے ہوئے شکنتلا کو دیکھ کر حیرت سے دھیمت کہتا ہے۔

सरसिजमनुविदु शैवलेनपि रम्य मलिनपि हिमाशोर्लक्ष्म लक्ष्मीं तनोति ।

इयमधिकमनोज्ञा वल्कलेनपि तन्वी किमिवहिमघुराराणा मडनम नाकृतीनाम ॥

۱۔۱۹ بھلیان شاکنتلم

یعنی حالانکہ اس کا نازک جسم چھال سے بنے ہوئے ملبوس کے لائق نہیں ہے لیکن یہ لباس اس کے بدن پر زیورات کی طرح خوبصورت لگ رہے ہیں۔ کیوں کہ جیسے سواروں سے گمراہا ہونے پر بھی کنول خوبصورت لگتا ہے اور چاند پر پڑا ہوا دھبہ بھی چاند کی خوبصورتی میں اضافہ ہی کرتا ہے۔ اسی طرح یہ حسینہ بھی چھال کی پوشاک پہنے ہوئے بہت خوبصورت لگ رہی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ خوبصورت جسم پر کیا اچھا نہیں لگتا ہے ؟

اسی طرح شادی کے موقع پر پاروتی کے فطری حسن کے حوالہ سے کالداس نے یہ شعر

پیش کیا ہے۔۔

तां प्राड मुखीं तत्र निवेश्य तन्वी क्षरां व्यलम्बन्त पुरो निषण्णा

भूतार्थ शोमाहिय मारानेत्राः प्रसाधने सन्निहितेऽपि नार्यः

کارکھو۔ ۱۱۳

یعنی ”وہاں انہوں نے (سہاگن عورتوں نے) پاروتی کو مشرق کی طرف

منہ کر کے بٹھا دیا زیب و زینت کی ساری اشیاء پاس ہونے پر بھی وہ سب پاروتی کے فطری حسن پر ہی اتنی فریفتہ ہو گئیں کہ تھوڑی دیر تک تو وہ ہوش و حواس کھو بیٹھیں اور پاروتی کی طرف ٹکٹکی لگا کر دیکھتی ہی رہ گئیں۔

کالداس نے ایک طرف فطرت میں نسائی حسن کو دیکھا ہے تو دوسری طرف نسائی حسن میں فطرت کے سادہ حسن کی جھلکیاں بھی دیکھی ہیں۔ کمار سمبھو کا یہ شعر ملاحظہ ہو۔۔۔۔۔

आवर्जिता किंचिदिवस्तनाग्या वासो वसाना तरुरागर्कसगम् ।

पर्याप्तपुष्पस्तबकावनग्रा सचारिराणी पल्लविनी लतेव ॥

کمار سمبھو ۳/۵۴

یعنی ”پینے کے وزن سے جھکے ہوئے جسم پر صبح کے سورج کی طرح سرخ ملبوس میں وہ پاروتی ایسی لگ رہی تھیں جیسے پھولوں کے پتھوں کے وزن سے جھکی ہوئی سرخ کونپلوں والی چلتی پھرتی ہوئی کوئی تیل ہو۔“

کالداس کی تخلیقات میں ’نسائی حسن کے اظہار میں ’کنول جیسے رنگ‘ چاند جیسے چہرے‘ پھول کی طرح نرم لمس، ہنس یا غزال جیسی رفتار‘ کویل کی طرح میٹھی آواز وغیرہ کو تو شامل ہی کیا گیا ہے ساتھ ہی نسائی حسن میں خوشبو کو شامل کر کے اسے حسن فطرت کے مساوی قرار دیا ہے۔ کمار سمبھو کے تیسرے باب میں خوشبو سے آمیز سانسوں کے لالچ میں ہونٹوں کے پاس آنے والے بھونروں کے خوف سے پارے جیسی نظر والی اور چھوٹے چھوٹے کنولوں سے انہیں ہٹاتی ہوئی پاروتی کی تصویر میں خوشبو اور اس کے جنسی اثرات کی عکاسی یوں کی گئی ہے۔

सुगन्धिनिश्वास विवृद्धतृष्णा बिम्बाघरासन्नचर द्विरेफम ।

प्रतिक्षरा सभ्रमलोल दृष्टिर्लीलारविन्देन निवारयन्ती

کمار سمبھو ۳/۵۶

کالداس نے اپنی عشقیہ شاعری میں دو شیزہ کے ساتھ ہی ساتھ شادی شدہ اور ماں کی شکلوں کے خوبصورت مرقعے بھی سجائے ہیں۔ عورت کی گھریلو زندگی کا حسن کالداس کی تخلیقات

میں جگہ جگہ موجود ہے۔ کالداس 'کمار سمھو' کے پانچوے باب کے پہلے شعر میں کامیاب گھریلو زندگی کا راز یوں بتاتے ہیں

तथा समक्ष दहता मनोमव पिनाकिना मग्न मनोरथा सती।

निनिन्द रूप हृदयेन पार्वती प्रियेषु सौभाग्यफला हि चारुता

یعنی ”مہادیو نے جب دیکھتے ہی کامیو کو بھسم کر دیا تو پاروتی کی ساری امیدیں خاک میں مل گئیں اور وہ جی بھر کر اپنی خوبصورتی کو کوئے نے لگیں، کیوں کہ جو خوبصورتی اپنے محبوب کو نہ متاثر کر سکے اس کا ہونا نہ ہونا دونوں برابر ہیں۔“

حاملہ عورت کے حسن کی بھی بہت سی تصویریں گھریلو زندگی کے تقدس کے بارے میں کالداس کی فکر کو نمایاں کرتی ہیں۔ رگھونش میں راجہ اگنی ورژ (अग्निवर्जा) کی رانی اپنے شکم میں نئی زندگی کو چھپائے ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے کہ زمین اپنے اندر کئی طرح کے بیج چھپائے ہوئے رہتی ہے۔ اس طرح رگھونش میں رنی سہ کشنا (सुदक्षिणा) اور رگھونش میں ہی راجہ دشرتھ کی تینوں رانیوں کو شلیا، کیکنی اور ستر کے حاملہ ہونے پر ان کے حسن کی تصویریں پیش کی گئی ہیں۔

کالداس کے زرخیز تخیل نے فطرت اور انسانی دنیا میں بکھری ہوئی خوبصورتی سے تحریک اور مواد حاصل کر کے انتخاب اور ترتیب کی بنیاد پر ماورائی حسن کی تشریح کی ہے۔ جس طرح کالداس کے مناظر فطرت کے حسن اور انسانی حسن کے درمیان کوئی خط تقسیم نہیں کھینچا جاسکتا، اسی طرح انہوں نے ماورائی حسن کو حسن فطرت اور حسن انسانی کی شکل میں پیش کیا ہے۔ میگھ دوت کی انکا پوری، کمار سمھو میں ہمالہ کا شہر اوشدھ پرستھ (औषधि प्रस्थ) اور ابھگیان شاکتلم کا سورگ لوک، ماورائی حسن کی خوبصورت مثالیں ہیں۔ عمیق مشاہدہ وسیع انظری، صلاحیت کی حیرت ناکی اور زرخیز تخلیقیت کے سبب کالداس حسن اور عشق کے بے مثال فنکار ہیں۔ اسی طرح کالداس نے عشق کو منظر فطرت، انسانی اور ماورائی زندگی کے فطری طریق کار کے حوالے سے قبول کیا ہے۔ انھوں نے فطرت، انسان اور ماورائی دنیا تینوں میں ایک ہی بنیادی ارتعاش کو محسوس کیا ہے۔ اسی

وجہ سے انہوں نے ایک ہی عشقیہ سطح سے ذی روح، غیر ذی روح اور ماورائی دنیا کو ایک ہی دھاگے میں پرو کر پیش کیا ہے۔

کالداس کی تخلیقات کے مطالعہ سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ ان کی نظر میں عشق ہی وہ بنیادی جذبہ ہے جس کے اندر دوسرے جذبات ہی نہیں بلکہ پوری زندگی اور دنیا کی ساری وسعتیں سما جاتی ہیں۔ اور یہ بھی واضح ہو جاتا ہے کہ عشق ہی کالداس کے لئے زندگی اور دنیا کی تشریح کا واحد وسیلہ ہے۔

چونکہ رس راج شرنگار ہی کالداس کی شاعری کا بنیادی رس ہے۔ اس لئے سنیوگ شرنگار کے متنوع مرقعوں کے ساتھ ہی انہوں نے بھر (विप्लव) کی دل فریب عکاسی کی ہے۔ لیکن غور طلب امر یہ ہے کہ کالداس نے انبساط آمیز وصل کو ہی عشق کا یحییٰ نتیجہ قرار دیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ کالداس کی تخلیقات میں سنیوگ کا ایک جیسے ہی ارتقاء دکھائی دیتا ہے۔ کالداس نے عشق کو آخر کار دور وحوں کا سبھی جنموں میں عشق تسلیم کر کے اس کی زندگی، جاوید شکل کو اہمیت دی ہے۔ انہوں نے عشق کا یحییٰ نتیجہ یہ بھی قرار دیا ہے کہ عاشق اور معشوقہ دونوں خاندان اور بیوی کی حیثیت سے معاشرے میں عزت اور احترام کا مقام حاصل کریں، اور اسی تسلسل میں دونوں کی شادی شدہ زندگی کا یحییٰ مقصد اولاد کا حصول ہے۔ یعنی شوہر اور بیوی کو وہ یحییٰ باپ اور یحییٰ ماں کی حیثیت سے دیکھنا چاہتے ہیں۔ کالداس کی نظر میں جسمانی ملاپ کے ساتھ ہی عاشق اور معشوقہ کا ذہنی وصل ہی روحانی عشق ہے لیکن کالداس جذبہ عشق کی اس روحانی کیفیت کو ماورائی یا ما بعد الطبیعیاتی نہیں مانتے۔ ان کا خیال ہے کہ مساوی عاشقانہ سرگرمی کا نتیجہ شادی اور اس کے بعد حصول پسر ہونا چاہیئے تاکہ زندگی کا توانا تسلسل قائم و دائم رہے۔ کالداس تارک دنیا فقیروں کی طرح جسمانی خواہشات کو مختلف ریاضتوں کے ذریعہ دبانا نہیں چاہتے بلکہ جنسی قوت کو زندگی کی مثبت توانائی کی شکل میں معاشرے کی سب سے چھوٹی اکائی خاندان کو پھیلنے پھولنے کے لئے معاون بنانا چاہتے ہیں۔ ظاہر ہوا کہ کالداس کا تصور عشق زندگی کی اعلیٰ قدروں کا نگہبان ہے۔ ساتھ ہی رگ وید والمیک اور اشو گھوش کے ذریعہ اپنائے گئے تصور عشق کا پاسدار بھی ہے۔

کالداس کے بعد تخلیقی رزمیہ نگاروں کی صف میں بہت اہم نام بھارو (भारवि) بھٹ
(मट्टि) کمار داس (कुमारदास) اور ماگھ (माघ) ہیں۔ اتفاق ہے کہ ان چاروں اہم شعرا کی
ایک ایک ہی تصنیف دستیاب ہے۔ بھارو کا تخلیقی رزمیہ 'کراتار جونیہ' (किरातार्जुनीय) بھٹ
کا راوڑ ودھ (रावरा - वध) یا بھٹ کا ویہ (काव्य - मट्टि) کمار داس کا جاگی ہرڑ
(जानकी - हरण) اور ماگھ (माघ) کا ششوپال ودھ (शिशुपाल - वध) یہ چاروں تصانیف آج
دستیاب ہیں۔ ان میں کراتار جونیہ (किरातार्जुनीय) اور ششوپال ودھ (शिशुपाल - वध)
مہا بھارت جیسے عظیم رزمیہ سے متاثر ہیں کیوں کہ ان کے موضوعات وہیں سے اٹھائے گئے ہیں
جب کہ راوڑ ودھ (रावरा - वध) اور جاگی ہرڑ (जानकी - हरण) والمیک رامایڑ
(वाल्मीकी - रामायण) سے متاثر ہیں اور ان کے موضوعات بھی وہیں سے لئے گئے ہیں۔ در
اصل سلسلہ شاعری میں ان دونوں عظیم رزمیوں سے متاثر ہو کر تخلیقی رزمیہ خلق کئے گئے۔

بھارو (भारवि) چھٹی صدی عیسوی میں موجود تھے۔ بھٹ (मट्टि) ساتویں صدی
میں کمار داس آٹھویں صدی میں اور ماگھ ساتویں صدی میں پیدا ہوئے تھے۔ ان شعرا کی عشتیہ
شاعری پر کچھ عرض کرنے سے قبل یہ ضروری معلوم پڑتا ہے کہ ان کے تصور شعر کو بھی سمجھ لیا جائے
۔ بھارو نے اپنے تصور شعر کو حالانکہ براہ راست ظاہر نہیں کیا ہے لیکن اپنے تخلیقی رزمیہ کے مخصوص
کرداروں کے ذریعہ انہوں نے اپنے موقف کو پیش کیا ہے۔ بھارو نے عینی کلام
(आदर्श वाणी) کے لئے موزونیت (युक्ति युक्त) معنویت آمیزی (सारवान) عظیم تعبیر

آمیزی (उजिताशय) وغیرہ خصوصیات کو اہم بتایا ہے۔ دوسری جگہ وہ فرماتے ہیں کہ
”اس کلام کی تعریف کرائی گئی ہے، جو کلام کے دیوتا برہمستی (बृहस्पति)
کے لئے بھی نایاب اور حیرت ناک ہے“

(کراتار جونیہ۔ ۲/۲)

اسی طرح دوسری جگہ وہ فرماتے ہیں کہ

”موضوع کو فنکاری کے ساتھ پیش کرنا خصوصی طور پر نایاب ہے“

(کراتار جیمہ ۲/۳)

بھیم کی تعریف میں پیدھشٹریوں رطب السان میں۔

”تم نے الفاظ کے ذریعہ نہ تو معنی (amr) کو نظر انداز کیا ہے اور نہ ہی معنی آفرینی (arth gamभीrya) سے دست بردار ہوئے ہو۔ نہ ہی تم نے معنی دگر کی تشکیل کی ہے۔ اور نہ ہی الفاظ کی باہمی توقعات کو ترک کیا ہے۔“

(کراتار جیمہ ۲/۴)

ظاہر ہوا کہ یہاں صرفی اور نحو کی شفافیت، شکوہ معنی نیز لفظیات کی و آویز ترتیب پر زور دیا گیا ہے کرات (krita) کی گفتگو کی تعریف میں بہرہ (bhr) نے رجن (raja) کے ذریعہ اپنا تصور شعریوں پیش کیا ہے۔

”اے گے، من کی نسبت، دیکھو، من کی نسبت، من کی نسبت۔
من بھی فتح کرنے، دیکھو، من کی نسبت، من کی نسبت۔
من سے خالی اٹھنے میں نمود نہیں ہوتی۔“

اصل متن یوں ہے۔

प्रवृत्तिः सा हि । त एव प्रवृत्तिः प्रसादयती । तदप्रवृत्तिः प्रवृत्तिः ।

प्रवृत्तिः सा हि । त एव प्रवृत्तिः प्रसादयती । तदप्रवृत्तिः प्रवृत्तिः ।

کراتار جیمہ ۱۳/۳

اس طرح بھٹ نے اپنی تصنیف راوڑ ودھ (रावरावडा) یا بھٹ کاویہ

(भट्टिकाव्य) کی آخری سطور میں اپنا تصور شعریوں پیش کیا ہے۔

”صرف ونحو کی آنکھوں والوں کے لئے یہ تخلیقی رزمیہ چراغ کی طرح ہے لیکن

صرف ونحو کے بغیر یہ (رزمیہ) نابینا کے ہاتھوں میں آئینہ کی طرح ہے۔ یہ

شاعری، شرح کے ذریعہ ہی قابل فہم ہے، اس لئے یہ دانشوروں کو ہی خوش

کرنے والی ہے۔ اہل علم حضرات کے لئے نرم گوشہ رکھنے کے سبب ہی میں نے
اس تخلیقی رزمیہ میں صرف ونحو کے علم سے عاری افراد کو نظر انداز کیا ہے۔“
اصل متن یوں ہے.....

दीपतुल्य प्रबन्धोऽयं शब्दलक्षणाचक्षुषाम् ।

हस्ताऽदर्श इवाऽन्धाना भवेद्व्याकरणादृते ॥

व्याख्यागम्यमिदं काव्यमुत्सवं सुधियामलम् ।

हता दुर्मधसश्चाऽस्मिन् विद्वत्प्रियतया मया ॥

بحث کا دیہ ۲۲/۳۳-۳۴

ظاہر ہوا کہ شاعر نے صرف ونحو کے انوکھے علم کے اظہار کے لئے ہی اپنی تصنیف پیش
کی ہے۔ شاعر کی نظر میں صرف ونحو کے علماء ہی اس کی شاعری کے مناسب قاری ہیں، اور عام
قارئین کو اس نے جان بوجھ کر نظر انداز کیا ہے۔

کمار داس نے اپنے تخلیقی رزمیہ کے آغاز میں کسی طرح کا تصور شعر نہیں پیش کیا ہے
لیکن ان کی تصنیف کا آخری حصہ دستیاب نہ ہونے کے سبب ان کے تصور شعر پر کوئی روشنی نہیں پڑتی
۔ ماگھ (माघ) نے اپنی تصنیف کے آخر میں شجرہ سے متعلق اشعار میں آخری شعر میں یہ فرمایا ہے کہ
باکمال شاعر کی شہرت حاصل کرنے کے لئے ہی انہوں نے شیشوپال ودھ (शिशुपालवध) نام
کے تخلیقی رزمیہ کو پیش کیا ہے ظاہر ہوا کہ شاعر نے خود اپنے حصول انبساط کے لئے یا کسی عظیم پیغام
کے لئے اپنی شعری تصنیف نہیں پیش کی ہے بلکہ اس نے کسی نہ کسی طرح مشق کے ذریعہ عظیم شاعر
بننے کی کوشش کو ہی اپنی منزل مانا ہے۔ فنکاری اور علیست کا اظہار ہی اس کی منزل مقصود ہی ہے۔
ماگھ کے نقطہ نظر سے کامیاب شاعر وہ ہیں جو رات کے آخری پہر میں جاگ کر اپنے اشعار تخلیق
کرتے ہیں جو اذوق ہوں اور جن میں لفظ اور معنی کے مختلف تجربات، لغوی، اشاراتی، اور مجازی معنی
کی روشنی میں کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

ان چاروں شعراء کے بعد اسی طرح سری ہرش (श्रीहर्ष) نے جو کہ بارہویں صدی کی

آخری دہائیوں میں موجود تھے اپنا تصور شعر پیش کیا ہے۔ سری برش بھی فن اور شعریاتی اصولوں میں گہرا یقین رکھتے ہیں۔ راجہ قل (नल) کی تعریف کرتے ہوئے وہ رقم طراز ہیں کہ علمِ راجہ قل کی زبان کے اگلے حصہ پر رقص کناں تھا۔ اصل متن یوں ہے

अमुख्य विद्गारसनाग्रनर्तकी

در اصل یہ جملہ خود سری برش پر پوری طرح صادق آتا ہے۔ انہوں نے خود کو عظیم شعراء کے تاج کا نغمہ مانا ہے۔ اور اپنی شاعری کو شرنگار رس کے سبب خوبصورت مانا ہے۔ یہی سبب ہے کہ انہوں نے اپنی شاعری میں 'فلسفہ ادب'، 'موسیقی'، 'صرف و نحو'، 'عروض' وغیرہ مختلف علوم کو شامل کیا ہے جس کے سبب فطری باطنی تحرک اور محسوسات، مانوی درجہ اختیار کر گئے ہیں۔ ظاہر ہوا کہ اسی سبب ان کی شاعری مختلف قسم کے معانی کو ظاہر کرنے والے الفاظ کو ترتیب دینے والی اور شاعر کے اشاروں پر چننے والے آہ کی شکل میں ہے۔ انہوں نے اپنی علیست کو تابہ رنے والی مشکل پسندی کو ہی اپنی شاعری میں اہمیت دی ہے اس لئے اس شاعری میں تصنع میں اپنے مخصوص رنگ میں موجود ہے۔

اس روایت کے 'شو و نما' کا سبب یہ رہا کہ راماین اور مہا بھارت کے بعد شاعری میں آمد کا سلسلہ عام ہوا اور پر منقطع ہو گیا۔ اور شہری تہذیب اپنے عروج پر پہنچ گئی شہنشاہوں کے دربار ہی سارے فنونِ لطیفہ کا مرکز بن گئے۔ اور ان درباروں نے ہی مختلف دانشوروں، علماء، شعراء اور فنکاروں کی سرپرستی کی۔ یہی سبب تھا کہ شاعروں کا مقصود شاعرانہ فنکاری کے ذریعہ دانشور بادشاہوں اور دوسرے ہم عصر علماء کو خوش کرنا ہوتا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس عہد کے شعراء پر ان، معاشیات، جنسیات، اخلاقیات، علمِ موسیقی، فلکیات، صرف و نحو، علمِ تیر اندازی، آیوروید، شعریات اور علمِ ڈرامہ نگاری وغیرہ کو بھی اپنی شاعری کا موضوع بنا کر شہرت حاصل کرنے لگے۔ ان درباروں میں مناظرہ کی بھی ایک روایت تھی۔ اس بات کا ثبوت کالداس کی تصنیف 'مالو کا گنی مترم' (मालविकाग्निमित्रम्) کے باب اول اور باب دوم میں گڑ داس اور ہر دت کے درمیان موسیقی کے حوالہ سے موجود مناظرے سے ملتا ہے حالانکہ کالداس نے بھی معاشیات، جنسیات اور علم

ڈرامہ نگاری کے ضمن میں اپنی علمیت کا اظہار کیا ہے لیکن چونکہ ان کی ذہنی اور قلبی تربیت تصنع آمیز ماحول سے الگ ہوئی تھی اور ان کی شاعرانہ صلاحیت بھی غضب کی تھی، اس لئے ان کے شاعرانہ تجسس اور تخلیقیت پر ان کی علمیت حاوی نہیں ہو سکی، یہ اور بات ہے کہ رگھونش (रघुवंश) کے نویں باب میں انہوں نے اپنی علمیت کے جھنڈے گاڑ دئے ہیں۔ لیکن ان کا زیادہ تر کلام آمد کا ہی نتیجہ ہے۔

کالدا اس کے بعد کے عہد کو اسی لئے عہد انحطاط (Age of Decadence) کہا جاتا ہے۔ کیوں کہ اس عہد میں جو تخلیقات معرض وجود میں آئیں ان میں اکثریت ایسی تخلیقات کی ہے جن میں غیر ضروری علمیت، تصنع، ادق تخیل، جذبات نگاری، شعر یاتی چمک دمک، وغیرہ در آئی ہیں۔ کالدا اس کے بعد سے اشعار ہویں صدی کے ایک طویل عرصہ تک تصنع، بے کیفی اور تکرار وغیرہ، سنسکرت کی تخلیقات میں چھائی رہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ شاعری عوام سے دور رہی، یہاں تک کہ اس کے اثرات، پراکرت اور ابھرنش کی شاعری پر بھی پڑے اور ان زبانوں کی شاعری بھی ان عنصر سے بھری ہوئی ہے۔

اس عہد میں تخلیقی رزمیوں کے ساتھ ساتھ ایک مختصر صنف مُلُک (मुक्तक) یعنی قطعہ کو بھی فروغ حاصل ہوا اس صنف میں امر و (अमरु) یا امر وک شُک (अमरुक शतक) کو بہت مقبولیت حاصل ہوئی۔ امر وک شُک میں وہی شیرینی اور تخلیقی توانائی ملتی ہے جو گاتھا پست شتی (गाथा सप्तशती) یعنی پراکرت کی سات سو گاتھاؤں میں دستیاب ہے۔ اسی روایت کا ایک اہم نام بھرتری ہری (भर्तृहरि) ہے۔ جن کے تین شُک بہت مشہور ہوئے۔ شرنگار شُک (शृंगार शतक) ویراگیہ شُک (वैराग्य शतक) اور نیت شُک (नीति-शतक) امر وک نے جہاں اپنے شُک میں بے نیازہ کر شعر یاتی اور جنسیاتی اصولوں کی بنیاد پر عشق کے میدان میں مختلف انداز اور سرگرمیوں کے فنکارانہ مرتفعے سجائے ہیں وہیں بھرتری ہری نے عشق کو زندگی کے متضاد حالات سے ہٹ کر نہیں دیکھا ہے۔ مثال کے طور پر عورت کی طرف کشش کا کھوکھلا پن اور اس کو کھلے پن کو سمجھتے ہوئے بھی عورت کی طرف بار بار راغب ہونا عشق کی راہ میں آئی ہوئی

مشکلات، تشنگی اور بے ربطی کا اظہار ان کے خاص موضوعات ہیں۔ شکلوں کی یہ روایت، صدیوں تک چلی اور سینکڑوں شیک معروض وجود میں آئے۔ ان میں اُتھریکشا ولہ (उत्थेक्षा वल्लभ) کا سندری شیک (सुन्दरी शतक) و شویشور (विश्वेश्वर) کا رومادلی شیک (रोमावलीशतक)، جناردن گوسوامی (जनादन - गोस्वामी) اور نہری (नहरि) کے شرنگار شیک (श्रृंगार - शतक) بھی خوب مشہور ہوئے۔ کامراج ویکشت (कामराज वीकश्ट) کی شرنگار کلیکا ترشتی (श्रृंगार श्रृंगार) (वलिवा विशाली) اور دھن دیو (धन दीव) نے نیت (नीत) ویراگی (वैराग्य) اور شرنگار (श्रृंगार) پر تین شیک لکھے۔ جے دیو (जय दीव) کے ہم عصر گووردھن (गोवर्धन) کی آریہ سپت شتی (आर्यसप्त शती) اور پنڈت راج جگت تیر کی بھ منی (भमनी) (मनोमयी) عشقیہ شاعری کے انوٹھے نمونے ہیں۔ کالداس کے 'نیکھ دوت' کی طرز پر قاصد شاعری (राशिराश) کی تخلیق ہوتی رہی۔ ان میں روپ گوسوامی (रूपगोस्वामी) کا بنس دوت (बंस दीव)، برن ناتھ (बर्न नाथ) کا منودوت (मनो दीव)، بھونی (भुनी) کا پون دوت (पुन दीव)، ہرہ (हरह) کا ہ دے دوت (हरह दीव) وغیرہ کافی مشہور ہوئے۔ ان کا براہ راست تعلق، عشقیہ شاعری سے ہی تھا۔

شکلوں (शकल) و قاصد شاعری (राशिराश) کی ان روایات کے ساتھ ہی ساتھ سنسکرت شاعری میں منقبتی شاعری کی بھی ایک توانا روایت رہی ہے جسے ستوتر کاویہ (सतुत्र काव्य) کہا گیا ہے۔ اس منقبتی شاعری کا سرچشمہ رگوید ہے۔ اس شاعری میں ہڈانوں کے دیوی دیوتاؤں کی تعریف و توصیف کی گئی ہے۔ اس کے بعض حصے عقیدت کے عمیق محسوسات کے سبب شاعری کے اعلیٰ نمونے کی شکل میں ہیں۔ منقبتی شاعری کے یہ عنصر سنسکرت کے تخلیقی رزمیوں میں بھی درآئے۔ مثال کے طور پر کالداس کے کمرسمکو (कमरसम्भव) کے دوسرے باب میں اور رگھو و نش کے دسویں باب میں برہما اور وشنو سے متعلق مقبتوں کو ہم دیکھ سکتے ہیں۔ بھرو (भारवि) کے کراتار جلیہ (क्रातराजलीय) کے آخری باب میں مہادیو سے متعلق منقبت موجود ہے۔ ماگھ (माघ) کے ششوپال ودھ (शशुपाल वध) کے چودھویں باب میں

بھیشم پنامہ (भीष्म पितामह) نے کرشن کی منقبت پیش کی ہے۔ واڑ (वारा) کا چنڈی شک (चंडी शतक) اور میور (मयूर) کا سور یہ شک (सूर्य-शतक) آزاد منقبتوں کی شکل میں ہیں۔ کہا جاتا ہے۔ کہ میور بہت بیمار تھے سور یہ شک لکھنے اور اس کا ورد کرنے سے انہیں اس بیماری سے نجات ملی، ان منقبتوں میں بھی اس زمانہ کا تصنع آمیز شاعرانہ اسلوب جھلک رہا ہے۔ اسی طرح بودھوں، جینیوں اور ہندوؤں سے متعلق یہ منقبتی شاعری صناعی اور تصنع سے بھری ہوئی ہے۔ لیکن یہ امر بھی اہم ہے کہ ان منقبتوں میں عشقیہ شاعری کے عناصر بھی در آئے ہیں کیوں کہ ان میں شرنگار رس کا دامن نہیں چھوٹ سکا۔ اس ضمن میں لکشمین آچاریہ (लक्ष्मणा आचार्य) کی منقبت 'چنڈی گنج پنچ شکا' (चण्डी कुच पचाशिका) میں تو لکشمین آچاریہ نے شرنگار رس کے تحت بڑی ہی جسارت سے کام لیتے ہوئے اپنی محدود چنڈی کے پستانوں کی خوبصورتی پر متعدد اشعار لکھے ہیں۔ عہد وسطی کی بھکتی تحریک کے زیر اثر اس منقبتی شاعری نے ایک الگ شکل اختیار کر لی۔ یوں تو بھکتی تحریک، شکر جی کے عقیدت مندوں، کالی اور چنڈی وغیرہ کے پیجاریوں اور دشمنوں کے ماننے والوں میں پھیلی ہوئی تھی مگر ان کے ساتھ بودھ اور جین وغیرہ بھی مذہبی طبقوں میں بھی جاری و ساری تھی لیکن کرشن اور گوپیوں کے کرداروں کو لے کر جو عشقیہ شاعری تخلیق ہوئی وہ بہت مقبول ہوئی۔ شری مد بھاگوت پد ان اس عشقیہ شاعری کا سرچشمہ بن کر سامنے آیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ کرشن کی شخصیت جو مہا بھارت میں علم اور عمل کا مرقع تھی، خوبصورتی اور شیرینی کا مرقع بن گئی۔ اس جذبہ عقیدت میں علم، عمل، جاپ، ریاضت اور نجات وغیرہ عبث ہیں۔ عقیدت مند بھکت کے لئے گوپی کے جذبہ سے دائمی قربت اور ان کی لیلواؤں میں شامل ہونا ہی عظیم انبساط ہوا۔ حالانکہ اس بھکتی کو فلسفیانہ اساس بھی عطا کی گئی لیکن اس میں اولیت 'عشق کو دی گئی۔ اور حسن و عشق کی یہ کیفیت اس درجہ بڑھ گئی کہ بھکتی کا جذبہ ثانوی صورت اختیار کر گیا۔ اس ضمن میں گیارہویں صدی میں لیللا شک (लीला शक) نام کے شاعر نے کرشن کر ژا مرت (कृष्णकृत मृत) یا کرشن لیللا مرت (कृष्णलीलामृत) جیسی ایک سو دس اشعار پر مبنی تصنیف پیش کی جسے عام مقبولیت حاصل ہوئی بعد میں جے دیو (जयदेव) کی عظیم تصنیف "گیت گووند" (गीत गोविन्द) نے تو

کامیابی کے جھنڈے گاڑ دئے۔ اس شعری تصنیف میں راگ اور لحن کی موجودگی یہ ثابت کرتی ہے کہ شاعر کو موسیقی کا گہرا علم تھا۔ پوری تصنیف میں رادھا اور کرشن کے عشق کی بے پناہ مصوری ہے۔ رادھا کی پہلی دونوں کے درمیان معاون کا کردار نبھاتی ہے۔ اس طرح تین کرداروں کے سبب اس تصنیف میں ڈرامائی عناصر بھی در آئے ہیں اور اس میں موجود مکالموں کی لطافت نے اس تصنیف کے تاثر کو دو بالا کر دیا ہے۔ جے دیو کی اس تصنیف کو، ناقبول عام حاصل ہوا کہ اس کے تتبع میں کئی تصانیف معرض وجود میں آئیں مگر ان کے حصے میں گیت گووند جیسی مقبولیت نہیں آسکی۔ حالانکہ رادھا تاریخی کردار نہیں ہے بلکہ بھکتی یعنی عقیدت کی تجسیم رادھا میں کردی گئی اور اس تجسیم کے عمل نے رادھا کے کردار کو دائمی شکل عطا کر دی۔

سطور بالا میں یہ اطلاعات اس لئے فراہم کی گئی ہیں کہ اردو کے قارئین کے لئے کالدا اس (پانچویں صدی - ق۔ م) کے بعد کی شاعری سے لے کر ۱۸ ویں صدی کی سنسکرت کی عشقیہ شاعری کا اجمالی تعارف پیش کر دیا جائے۔ اس عشقیہ شاعری کے ضمن میں ذیل میں کچھ مزید عرض کیا جا رہا ہے۔

اس عہد کے شاعروں نے اپنی شاعری میں باطنی دنیا اور فن کی اندرونی حسن کاری کی بجائے ظاہری مرقع سازی پر زیادہ توجہ دی اس شاعری میں موضوعی اور ظاہری خوبصورتی ہی اکثریت سے دستیاب ہے۔ عیش و عشرت سے بھرے ہوئے درباری ماحول کے زیر اثر اس عہد کی شاعری نوابین اودھ کے زمانہ کے ماحول کی پروردہ اردو شاعری کی طرح عورت کے جسمانی حسن کے ارد گرد ہی گھومتی ہوئی نظر آتی ہے۔ مثال کے طور پر بھارو (भारवि) نے اپنی تصنیف کراٹار جھپہ (किराता जूनीय) کے چھٹے، ساتویں اور آٹھویں باب میں ارجن کی ریاضت میں خلل ڈالنے کے لئے اندر (इन्द्र) کے ذریعہ بھیجی گئی پریوں کی خوبصورتی کے بیانات پیش کئے ہیں۔ چونکہ یہ پریاں اس دنیا کی نہیں ہیں۔ اس لئے شاعر نے اپنے تخیل سے کام لیتے ہوئے ان کے حسن کی عکاسی کی ہے لیکن کامیاب مرقع سازی وہیں ہوئی ہے جہاں یہ پریاں ارضی حسن کی نمائندہ بن جاتی ہیں۔ یہ پریاں یا اپسرائیں اپنی قمیش آمیز رفتار سے راج ہنسوں کی رفتار کو، سرین اور رالوں سے دریا کی

موجوں کو اور بڑی بڑی آنکھوں نیز وہن سے کنولوں کو شکست دیتی تھیں (کراتارجلہ ۸/۲۹)
 پانی میں کھیل (جل وہار) کھیلتی ہوئی پریاں یا اپسرائیں بہت خوب صورت لگتی تھیں۔
 ان کے حسین پستان بار بار مل رہے تھے۔ پانی میں کھیلنے کے بعد بغیر سرخی لگائے ہوئے ہی ہونٹوں
 اور کا جل کے بغیر آنکھوں والی ان خوب رویوں کو دیکھ کر آسمان میں اڑنے والے گندھربوں کو
 معلوم ہوا کہ ان کے بدن کے لمس کے ذریعہ ہی ان کے زیورات خوبصورت لگ رہے ہیں نہ کہ ان
 کے بدن زیورات کے سبب خوبصورت لگ رہے ہیں۔ اصل متن یوں ہے۔

विपत्रलेखा निरलक्ताकाचरा निरजनाक्षीरपि विभ्रती श्रियम् ।

निरीक्ष्यु रामा बुबुधे नमश्चरैरलकृत तदूपुषेव मडनम् ॥

کراتارجلہ - ۸/۳۰

اس ادبی اور شعری میراث کو حسرت موہانی غزل کی زبان میں یوں ادا کرتے ہیں۔
 اللہ نے جسمِ یار کی خوبی کہ خود بہ خود رنگینیوں میں ڈوب گیا پیرہن تمام
 نسائی حسن کے بیان میں بھٹ (मट्ट) نے بھی کوئی جدت طرازی نہیں دکھائی
 ہے۔ سیتا کے حسن کا بیان بھی جسمانی حسن تک ہی محدود ہے۔ چوتھے باب میں سور پنکھا
 (सूरपराखा) کے جسمانی حسن کا بیان جنسی تحرک سے آمیز ہے۔ اسی طرح کمار داس نے اپنی
 تصنیف 'جانگی ہرڑ' (जानकी हररा) کے پہلے باب میں راجہ دشرتھ کی رانیوں اور ساتویں باب
 میں سیتا کے حسن کا بیان ادق اسلوب میں پیش کیا ہے۔ مثال کے طور پر سیتا جی کے شکم پر موجود
 باریک اور خوبصورت بالوں کی جوٹی قطار ہے اور جو جنسی جذبہ کی آگ سے پیدا ہونے والے
 دھوئیں کے ایک خط کی طرح ہے وہ ایسی لگ رہی تھی جیسے کہ باہم سٹ جانے سے ایک دوسرے کی
 بالیدگی میں رکاوٹ بنے ہوئے دونوں پستانوں کے درمیان خالق کائنات نے ایک حد فاصل کھینچ
 دی ہے۔ اصل متن یوں ہے.....

विमाति तन्वया नव रोमराजिः शरीर जन्मानल घूमरेखा ।

अन्योन्यवाधिस्तनमडलस्य मध्यस्यधात्रा विहितेव सीमा ॥

جائگی ہرڑ ۱۱/۷

آٹھویں باب میں شام، چاند اور رات کے بیان میں حالانکہ صنائع و بدائع آمیز اسلوب سے کام لیا گیا ہے لیکن یہ بیانات بہر حال خوبصورت اور دلآویز ہیں۔

ماگھ (माघ) حسن کے بیان میں اپنے پیش رویوں کی طرح ہیں۔ حسن کے بیان میں
تقصیر اور علمیت کے اظہار میں سری ہرش (श्री हर्ष) کا تو جواب ہی نہیں ہے۔ انہوں نے نیشدھ
(नैषध) کے پہلے باب میں تل (तल) کے حسن کا بیان، آٹھویں باب میں تل کے حسن کا
دہلیتی (दमयन्ती) کی زبان سے بیان، ساتویں باب میں دہلیتی کے سراپا کے بیان سے یہ ثابت
ہوتا ہے کہ سری ہرش 'حسن کے عاشق نہ ہو کر' حسن کے بیان کے عاشق ہیں۔ ان کا یہ بیان فطری
نہیں ہے کیوں کہ اس بیان میں وہ تخیل اور عقل کے سہارے حسین اشیاء اور خوبصورت اشخاص کے
نمونے پیش کر رہے ہیں۔ ظاہر ہوا کہ یہ قصا ویرا سی لئے قاری کو متاثر نہیں کر پاتیں۔

ہاں مرد یا امروک نے اپنے شک میں اپنی عمیق فکر کے ذریعہ عشق کے مختلف پہلوؤں کا بہت دلچسپ پیرایہ میں اظہار کیا ہے۔ حالانکہ یہاں بھی عشق کے مختلف پہلوؤں کا روایتی بیان ہی ملتا ہے لیکن امروک شک کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں معشوقہ کی اتنا پرستی اور اس کے عاشق کے ذریعہ اس کی خوشامد کے مرقعے بہت خوب ہیں۔ خود میں مرکوز رہنے والی معشوقہ مگدھا (मृगा) کو اس کی سہیلی اس طرح نصیحت کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔

”اے خود میں مست رہنے والی دو شیرہ! کیا تو نے ساری زندگی یوں ہی گزارنے کی ٹھان لی ہے؟ عزت و نفس کا خیال رکھ! صبر کر اور اے پیاری اپنا بھول پن دور کر!“

اصل متن یوں ہے۔

मुग्धे मुग्धतर्यैव नेतुमखिल काल किमारभ्यते ।

मान धत्स्व धृति बधान ऋजुता दूरे कुरु प्रेयसि ।।

امروز شک ۷۰

شرنگار میں عشقیہ محسوسات کے مختلف اثرات کی تصویر پیش کرنا اردو کی اہم خصوصیت ہے۔ مثال

کے طور پر یہ تصویر ملاحظہ ہو۔

”نئے شکوفوں جیسے ہونٹوں کو کاٹے جانے پر حیرت زدہ ہو کر،
ہاتھوں کے آگے والے حصے کو ہلاتی ہوئی، نہیں نہیں ارے بد معاش چھوڑ !
اس طرح کے غضب آمیز کلمات کو ادا کرتے ہوئے ابرو نہچاتے ہوئے، ہی
سی کرتے ہوئے اور آنکھوں کو دباتے ہوئے انا پرست معشوقہ کا جنہوں
نے گاڑھا بوسہ لیا، انہیں آپ حیات مل گیا۔ کم عقل دیوتاؤں نے بیکاری
سمندر کے ملنے کا کام کیا۔“

اصل متن یوں ہے۔۔۔

सदष्टेऽघर पल्लवे सचकित हस्ताग्रमाघुन्वती ।

मा मा मुच शठेति कोपवचनैरानर्तित भूलता ।।

सीत्काराघित लोचना सरमस यैश्चम्बिता मानिनी ।

प्राप्त तैरमृत श्रमाय माधितो भूढे सुरैः सागर

۳۶ امروک شک

اس ملنگ میں امروک نے ’کام سوتر‘ میں بیان کئے گئے بند و مالا (بندھومالا) کے نام کے بوسہ کا بیان کیا ہے۔

بھرتی ہری (भर्तृहरि) نے شرنگار کے رواجی عناصر کو قبول کرتے ہوئے بھی زیادہ تر اپنے شخصی تاثرات ہی کی تصویر کشی کی ہے۔ دنیاوی طلسموں کی کشش اور انہیں نظر انداز کرنے کی خواہش ان دونوں کے درمیان جنگ نے شرنگار شک اور دیراگیہ شک کی تخلیق کرائی۔ یہ صورت حال ہمیں اشوگھوش (अश्वघोष) کی یاد دلاتی ہے۔ شرنگار اور پیراگ کی یہ ملی جلی تصویر دیکھیں۔

”اے مناسب اور غیر مناسب پر غور کرنے والے بہترین لوگو! غرور کو

چھوڑ کر فرائض کو اختیار کرتے ہوئے اپنے حدود کا دھیان رکھتے ہوئے یہ

بتائیں کہ آدمی کو پہاڑ کی ڈھلانوں (غاروں) کا سہارا لینا چاہیے یا جنسی

جذبات سے بھری ہوئی، زیر لب مسکراتی ہوئی عیش پرست لوجوان معشوقہ کے سرین کا استعمال کرنا چاہئے۔“

اصل متن یوں ہے.....

मात्सर्यमुत्सार्य विचार्य कार्यमार्या सभर्यादिमिदं वदन्तु।

सेव्या नितम्बा किमु मुघराराणामत स्मरस्मेर बिलासिनीनाम ।।

۲۶ شریکارشک۔

بھرتری ہری طوائف سے تعلق کو برا سمجھتے ہیں اور فرماتے ہیں۔
 ’طوائف ایندھن کی طرح ہے اور وہ سراپا اس ایندھن سے جلتی ہوئی جنسی
 آگ ہے جہاں جنس زدہ افراد اپنی جوانی اور دولت کو جلا دیتے ہیں۔‘

اصل متن یوں ہے۔

वेश्याऽसौ मदनज्वाला रूपेभ्यन समेधिता ।

कागिभिर्यत्र हूयन्ते यौवनानि घनानि च ।।

شرعاً رشک ۹۰

گووردھنا چاریہ (گووہرناچارے) کی آریہ سپت شتی (آریہ سہت شتی) امروک شک
اور راجہ ہال (ہال) کی گاتھا سپت شتی (گاتھا سہت شتی) کی نقل محض ہے۔ چور پنچا شکا (چور
پنچا شکا) میں شدید جنسی خواہش کی مختلف تصاویر ہیں۔ شاعر اپنی محبوبہ ششی کلا (ششیکلا)
کے ساتھ گزاری گئی صحبتوں کو خود فراموشی کے عالم میں یاد کرتا ہے اور کہتا ہے کہ:

جنسی عمل کے دوران سیماب صفت بند کی ہوئی آنکھوں والی، ڈھیلا بدن ہونے پر بکھری ہوئی پوشاک والی اور منتشر زلفوں والی، شرنگار کے کنول کے جنگل کی اس راج ہنسی کو میں آج مرنے پر بھی یاد کرتا ہوں اور ہمیشہ جہنم جہنم تک یاد کرتا رہوں گا !

اصل مقنن یوں ہے

अद्यापि तां सुरतधूरा निमीलिताक्षीं

सस्तागयष्टि गलिताशुक केशपाशाम ॥

शृंगार वारिरुह कानन राजहंसीं

जन्मान्तरेऽपि निधेनेऽप्यनुचिन्तयामि ॥

چورہنچا شکا - ۲۲

دوسرے مقام پر ولہڑ (विल्हरा) اپنی زندگی کی امید اپنی محبوبہ کو مختلف جنموں تک حاصل کرنے کی تمنا رکھتے ہیں۔ محبوبہ کو حاصل کرنے میں ناکام شاعر 'محبوبہ کے بھر میں برداشت نہ ہونے والے کرب سے نجات پانے کے لئے راجہ کی تجویز کردہ سزا کو بہت جلد حاصل کرنا چاہتا ہے۔ اس لئے وہ سزا دینے والوں سے گزارش کرتا ہے کہ:

آج بھی میں بہترین محبوبہ کی صحبت کے بغیر کسی دوسرے ذریعہ سے میں
لحے بھر کے لئے بھی زندہ نہیں رہ سکتا ہوں۔ بھائیو! غم کو ختم کرنے کے
لئے موت ہی ایک ذریعہ ہے۔ اس لئے میں آپ سے گزارش کرتا ہوں
کہ میرا سر فوراً ہی کاٹ ڈالو!

اصل متن یوں ہے۔۔۔

अद्यापह वरवधू सुरतोपभोग जीवामि नान्यविधिना क्षरामन्तरेणा ।

तदभ्रातरौ मरसामेव हि दुखशान्त्ये विज्ञाप यामि म्वतस्त्वरित लुनीध्वम ॥

چورہنچا شکا - ۲۹

حالانکہ جے دیو (जयदेव) نے کیت گووند میں جگہ جگہ اپنی عقیدت پر ہی زور دیا ہے،
لیکن انہوں نے رادھا اور کرشن کے درمیان عشق کی سرگرمیوں کو زمینی تناظر میں ہی پیش کیا ہے۔
گوپیوں کے لئے کرشن کا عشقیہ اظہار زمینی سرگرمیوں سے آمیز ہے مثال کے طور پر:
”کرشن کسی گوپی سے گلے ملتے ہیں، کسی کا بوسہ لیتے ہیں، کسی سے ہم بستر
ہوتے ہیں، مسکراہٹ کے سبب خوب صورت دکھائی دینے والی دوسری
گوپی کو دیکھتے ہیں اور کسی انا پرست گوپی کا تعاقب کرتے ہیں۔“

اصل متن یوں ہے۔۔۔۔۔

शिलष्यति कामपि चुम्बति कामपि कामपि रमयति रामाम्

पश्यति सस्मितधारुत्तरामपरामनु गच्छति वामाम्

گیت گووند ۱۷۸

برج کی گویاں چاروں طرف سے انہیں گلے لگا رہی ہیں جس سے کرشن موسم بہار میں مجسم شرنکار لگ رہے ہیں۔ کرشن کے لئے رادھا کا عشق پوری شفافیت اور پاکی کے سبب جگمگا رہا ہے۔ وہ کرشن کے اوصاف پر قربان ہے اور اس کی نگاہیں کرشن کے کردار میں کسی کھوٹ کی تلاش نہیں کرتیں۔

واضح ہوا کہ کالداس کے بعد کی عشقیہ شاعری جنسی میلانات اور جنسی سرگرمیوں کے بیان سے ہی لبریز ہے۔ عشق کی وہ اعلیٰ و ارفع شکل اس شاعری سے غائب ہے جو عشقیہ شاعری کا طرہ امتیاز ہے کیوں کہ اس عہد کی شاعری میں عورت کے کردار کی خصوصیات یعنی قربانی، رحم اور مامتا یک لخت غائب ہو گئیں، اور عورت صرف اور صرف جسم بن کر رہ گئی۔ اسی طرح منکرت کی عشقیہ شاعری کا ایک، ہم عصر منظر فطرت کی عکاسی بھی اس عہد کی شاعری سے تقریباً غائب ہے۔ جہاں کہیں فطرت کی عکاسی ہے بھی تو وہ صرف جنسی خواہشات کو ابھارنے کے کام ہی آتی ہے۔ واضح ہوا کہ اس عہد میں عشق کو ایک محدود دائرے میں ہی اپنایا گیا۔ اس عہد کے شاعر شاعر عشق نہ ہو کر جنسی عمل کے فن کے شاعر ہیں۔ ظاہر ہوا کہ رگ وید سے کالداس تک کی عشقیہ شاعری اپنی بہترین شکل میں موجود ہے اور کالداس کے بعد پنڈت راج جگناتھ (اٹھارہویں صدی) تک کی عشقیہ شاعری چند استثنائی نمونوں کے علاوہ ایک عہد انحطاط کی نمائندگی کرتی ہے۔

☆☆☆

مصادر:

۱۔ رگ وید ۲۔ والمیک راماین ۳۔ بدھ چہتم ۴۔ سومدرنند ۵۔ رگھونش ۶۔ رت سنگھار

८-। भक्तियान्ता कथनम् ८-। कर्मसूत्रम् ९-। सिद्धद्वयम् १०-। अमरुतम्
११-। श्रुतार्थम् १२-। गीत गोवन्द

13. Aspirations From a fresh world ;

Shakuntla Rao Shastry

14. Indian Philosophy Pt .1 . S. Radha krishnan

15. The Poetry of Valmiki ;

M.V. Ayangar

16. A History of Sanskrit Lit Vol.1

S.N. Das Gupta and S. K. Dey

17 Ashvaghosha;

Bimla charan law

18. Highways and by ways of literary Criticism in Sanskrit

S. Kuppu swamiShastri

19 Studies in Sanskrit Aesthetics ;

A.C. Shastri

20. Similes of Kalidas (introduction)

K. C . Pillai

21.Love in the Poems and Plays

of Kalidasa ..Dr. V. Raghvan

سنسکرت کی رزمیہ شاعری

مغربی ادب میں رزمیہ کے لئے استعمال ہونے والے لفظ (Epic) کی تشکیل یونانی لفظ (Epos) سے ہوئی ہے، جس سے مراد ہے ”کلام“ لفظ یا عرفاء کے اقوال (Oracle) بعد میں دھیرے دھیرے لفظ (Epos) کا استعمال، بیان یا گیت کے لئے کیا جانے لگا۔ ہومر (Homer) کے پیش رو ہسڈ (Hesiod) کو ایسے لوک گیتوں کا بانی سمجھا جاتا ہے۔ ہومر نے ایسے ہی ظہری بیانات اور لوک گیتوں کے ذریعہ عظیم رزمیہ (Epopoe) کی تخلیق کی۔ ایسی رزمیہ نظموں میں صنمیات (Mythology) اور روایتوں (Legends) کا امتزاج ملتا ہے۔ ان دونوں عناصر سے ہی رزمیہ کی تخلیق ہوتی ہے۔

ارسطو کے مطابق رزمیہ اور الیہ (Tragedy) میں کافی مماثلت ہوتی ہے۔ رزمیہ کے تقریباً سبھی عناصر الیہ میں موجود رہتے ہیں۔ اس کے مطابق رزمیہ بھی شاعری کی تمام اصناف کی طرح زندگی کی نقل ہے (واضح رہے کہ قدیم ہندوستانی شعریات، شاعری اور ادب کو زندگی کی نقل نہیں مانتی، اس کے مطابق شاعری اصل زندگی کے تمام پہلوؤں میں رنگ آمیزی کر کے اسے اور زیادہ دما دیز بنا دیتی ہے) بقول ارسطو رزمیہ میں کوئی ایک عمل اپنے پورے نفاذ کے ساتھ تسلسل برقرار رکھتے ہوئے آغاز سے وسط اور انجام تک پہنچتا ہے۔

کرداروں اور مدت کے نقطہ نظر سے رزمیہ اور الیہ مساوی حیثیت رکھتے ہیں یہاں اس امر کی وضاحت کرنا ضروری ہے کہ تاریخ اور رزمیہ میں بنیادی فرق ہے۔ تاریخ زمانے کے مخصوص عہد میں موجود انسان یا انسانوں و زمان سے متعلق واقعات کی نقاب کشائی کرتی ہے لیکن رزمیہ بھی واقعات کو اہمیت نہ دیتے ہوئے نہیں واقعات پر روشنی ڈالتا ہے۔ جو باہمی طور پر جڑے

ہوئے ہوتے ہیں۔ رزمیہ کسی مخصوص عمل کو لے کر اس سے متعلق تمام اہم واقعات کو ایک ہی دھماکے میں پر دیتا ہے۔

رزمیہ کا موضوع بہت اہم اور مقبول عام ہوتا ہے۔ اس میں ایک عینیت پرست زندگی کی عکاسی ہوتی ہے۔ الیہ کی بہ نسبت رزمیہ میں تخیل کا استعمال زیادہ ہوتا ہے وجہ یہ ہے کہ رزمیہ کی حدود کو وسعت دینے کیلئے گونا گوں مواقع موجود رہتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی رزمیہ میں الیہ کے مقابلے ماورائی اور ناممکن لا وجود عناصر اور باتوں کے بیان کے لئے زیادہ آزادی میسر رہتی ہے۔ رزمیہ میں مختلف اشیاء، واقعات، جذبات اور محسوسات کے وسیع اظہار کے لئے میدان کھلا رہتا ہے۔ جہاں تک رزمیہ کے کرداروں کی بات ہے، ارسطو نے کوئی مخصوص اشارہ نہیں کیا ہے۔ اس ضمن میں اس نے بس ایک ہی جملے میں اپنی بات ختم کر دی ہے کہ رزمیہ اور الیہ دونوں میں عظیم لوگوں کی شاعرانہ نقل پیش کی جاتی ہے۔ ۲۔ ارسطو کا خیال ہے کہ رزمیہ میں شاعر کو خود بہت کم بولنا چاہئے۔ ہومر کی ایک بڑی خصوصیت یہ بھی ہے کہ وہ جانتا ہے کہ شاعر کو کتنا بولنا چاہئے۔ وہ ہر واقعہ کے آغاز میں دو ایک لفظ ادا کر کے اپنے کرداروں کو فوراً سامنے لے آتا ہے۔ اور یہ سارے کردار الگ الگ شخصیت کے مالک ہوتے ہیں۔

ارسطو کا خیال ہے کہ رزمیہ میں دو خصوصیات بہت اہم ہیں، اول، شوکتِ الفاظ اور دویم لطیف اظہار۔ شوکتِ الفاظ جملوں کی ساخت اور محاوروں کے غیر معمولی پن سے آتی ہے۔ ارسطو کے مطابق الفاظ کی چھ اقسام ہیں۔ عام، غیر معمولی، کنایہ آمیز، صنائع بدائع آمیز، نو تشکیل شدہ اور تبدیل شدہ۔ مختصر اے کہ ارسطو چاہتا ہے کہ رزمیہ کی لفظیات، فنکاری آمیز، ارفع اور پر تکلف ہونی چاہئے۔ اس میں معنی آفرینی اور لطافت کی دنیا آباد ہونی چاہیے۔ اس کے مطابق رزمیہ میں آغاز سے انجام تک ایک ہی بحر کا استعمال ہونا چاہئے۔

ارسطو کے بہت بعد مغربی علماء میں لارڈ کیمس (Lord Kames) کے مطابق

جو نمر دی کے کارناموں کا ارفع و اعلیٰ اسلوب میں اظہار، رزمیہ ہے۔ ۳۔

فرانسیسی عالم، باسو (Le- Bassue) کا خیال ہے کہ رزمیہ قدیم اہم واقعات

کا شاعرانہ اظہار ہے۔ ۴ مغربی مفکروں نے رزمیہ کی دو قسمیں بتائی ہیں۔ اول، ارتقا آمیز رزمیہ۔ دوم، صنائع بدائع آمیز رزمیہ جب کہ ایبر کرامبی (L. Abercrombie) اور سی۔ ایم۔ باور (C. M bowra) کے نقطہ نظر سے رزمیہ دو طرح کے ہوتے ہیں۔ اول، ادبی اور دوم تاریخی۔ کبھی کبھی کوئی باصلاحیت شاعر معاشرے میں موجود روایتی کہانیوں یا داستانوں کو ایک بار میں گوندھ کر پیش کرتا ہے۔ ایسی تخلیق عام طور پر محفلوں میں گا کر سنائی جاتی ہے۔ یہ سچی شاعری ہوتی ہے۔ ان قدیم بہادر انسانوں کی فتوحات کا بیان فطری اور سادہ انداز میں کیا جاتا ہے۔ ہومر کی ایلیڈ (Illiad) اور اوڈیسی (Odyssey)، بیتس کی مہا بھارت، والہیسی کی راماین اور فردوسی کا شاہ نامہ اسی قبیل میں آتے ہیں۔ وہ رزمیہ، جو فن کار کے ذریعہ پہلے سے متعین کئے گئے اصولوں کے تحت خالص شاعرانہ نقطہ نظر سے لکھا جاتا ہے اور جس کا مقصد حصول انبساط اور زرخیز تخیل کا مظاہرہ ہو اسے ادبی یا تخلیقی رزمیہ کہتے ہیں۔ اس میں فطری اور سادہ اسلوب کی جگہ صنائع بدائع آمیز اسلوب کی کار فرمائی رہتی ہے۔ ۶ یہ رزمیہ زیادہ تر برائے مطالعہ ہوتا ہے۔ اس میں فنکاری اور شعریت زیادہ ہونے کے سبب یہ عوام کیلئے نہ ہو کر مخصوص پڑھے لکھے افراد کے لئے ہوتا ہے۔ فن آمیز رزمیہ کی تخلیق شعریات کی روشنی میں کی جاتی ہے۔ اس میں باطنی اعجاز آفرینی کے ساتھ ظاہری صنائی کو زیادہ اہمیت دی جاتی ہے۔ اس میں شاعر کی نگاہ شاعری کی ظاہری ساخت یعنی زبان و بیان، اسلوب اور صنائع بدائع پر زیادہ مرکوز رہتی ہے۔ ادبی رزمیہ کی اساس۔ قدیم ارتقائی یا تاریخی رزمیوں پر ہوتی ہے۔ مثلاً ورجل (Virgil) نے ہومر کا تتبع کیا۔ اس نے اپنی اینیڈ (Aeneid) میں ہومر کے موضوعات اور شعری روایات کو اپنایا، ورجل نے ہومر کے یونانی جذبات کو اینیڈ میں رومی قومی جذبے کے رنگ میں پیش کیا اس کے علاوہ ہومر کے فوق الفطرت عناصر کو بھی ورجل نے بہت حد تک قبول کیا۔ ہومر کے جنگ، فوج، اسلحے اور کھیل کود وغیرہ کا بیان بھی اینیڈ میں دستیاب ہے۔ اتنی مماثلت ہونے پر بھی ورجل کا اینیڈ ادبی یا تخلیقی رزمیہ ہے۔ کیونکہ ورجل کی شاعری کی بنیادی ساخت ماحول، منظر نامہ اور اسلوب، ہومر سے قطعی مختلف ہے۔ لیکن یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ اینیڈ کی بنیاد ہومر کی تخلیق ہے۔ ۷ اگر ہومر کی رزمیہ شاعری

دستیاب نہ ہوتی تو غالباً ادبی رزمیہ کی تخلیق نہ ہوتی۔ ۸۔ بالکل اسی طرح قدیم ہندوستانی رزمیہ راماین، اور مہا بھارت اگر خلق نہ کئے جاتے تو بعد کے ادبی یا تخلیقی رزمیہ، مثلاً رگھونش، کمار سمبھو، بدھ چرتم اور عیشدھ وغیرہ کی تخلیق ناممکن تھی۔ سی۔ ایم۔ باورائے ادبی یا تخلیقی رزمیہ کا مقصد، حقیقت کی تشریح اور فنی انبساط کا فروغ بتایا ہے

مغربی علماء نے دونوں طرح کے رزمیہ کی اہم خصوصیات اس طرح بیان کی ہیں۔ اوّل یہ کہ رزمیہ کا موضوع، تخیل کا ثمر نہیں ہونا چاہئے۔ ۹۔ دوم یہ کہ رزمیہ کا ہیرو تاریخ ساز حیثیت رکھتا ہو اور وہ ارفع و اعلیٰ صفات سے مزین ہو۔ رزمیہ میں اسے فاتح کی حیثیت سے پیش کرنا چاہئے کیونکہ وہ اپنی پوری قوم کا سربراہ ہوتا ہے اور اس کی فتح، ساری قوم کی فتح ہوتی ہے۔ سوم یہ کہ رزمیہ میں موضوع کو اہم بنانے کے لئے ماورائی عناصر کو بھی اہمیت دی جاتی ہے۔ مثلاً ہومر کی ایلید اور اوڈیسی، ملٹن کی پیراڈائزلاست، دانٹے کی ڈوائن کامیڈی، فردوسی کا شاہنامہ، اقبال کا جاویدنامہ، راماین، مہا بھارت، بدھ چرتم اور کمار سمبھو، میں ان ماورائی عناصر کو بہت اہمیت دی گئی ہے۔ یہ ماورائی قوتیں، انسانی زندگی کو براہ راست اور پوشیدہ طریقے سے متاثر کرتی ہیں۔ چہارم یہ کہ رزمیہ کا موضوع متعدد ذیلی واقعات کی تخلیق کرتا ہو اکنی ذیلی کرداروں کو بھی پیش کرتا ہے اور مختلف منظر کی عکاسی کرتا ہو قدم قدم آگے بڑھتا ہے لیکن اس کی کلیت پر کوئی حرف نہیں آتا۔ ۱۰۔ پنجم یہ کہ رزمیہ میں آغاز سے اختتام تک ایک ہی بحر کا استعمال ہونا چاہئے اور اس کی زبان اور اسلوب میں رفعت ہونی چاہئے۔ یہ سبھی خصوصیات قدیم ہندوستانی رزمیہ میں بھی دستیاب ہیں، جسے ”مہا کاویہ“ کہا گیا ہے۔

مہا کاویوں کے بارے میں علماء نے یہ واضح کیا ہے کہ ان کا ماخذ وید ہیں۔ ویدوں کے بعض سوکت (سُکْتَ) یعنی ویدوں کے منتروں کے مجموعوں میں مکالماتی طریقہ اختیار کیا گیا ہے۔ چونکہ یہ سوکت قصائد کے رنگ میں ہیں اور اپنے مہر و چین کی تعریف و توصیف سے مملو ہیں، اس لئے ان کو ایک مخصوص نام، دان سٹ (दान-स्तुति) کہا گیا۔ ان سوکتوں کے علاوہ مکالماتی سوکت (सव-वार्ता) بھی ہیں، جو خدا و میں میں منتخب کئے گئے ہیں۔ ان میں ایم اور یگی کے درمیان

مکالمہ (यम-यमी सवाद) پُرور اور اُروشی کے درمیان مکالمہ (पुरुषवा-उवशी-सवाद)،
 سر اور پٹ کے درمیان مکالمہ (सर्व-पट-सवाद)، اندر اور وُر کے درمیان مکالمہ
 (इन्द्र-धरुण-सवाद) اندر اور اندرانی کے درمیان مکالمہ (इन्द्र-इन्द्राणी सवाद) وغیرہ
 نے زیادہ شہرت پائی۔ انھیں مکالموں نے بعد میں سنسکرت کے ڈراموں کی شکل اختیار کی اور انھیں
 مکالموں سے مہا کادیوں کی تخلیق ہوئی۔ معلوم ہوا کہ قدیم زمانے میں دیوتاؤں، رشیوں اور
 شہنشاہوں کی تعریف و توصیف کو تاریخ، پُران، آکھیان (आख्यान) آپا کھیان (उपाख्यान)،
 گاتھا (गाथा) واکوواکیہ (वाक्यवाक्य) اور ناراٹھنسی (नाराशसी) وغیرہ کہہ گیا۔ پُران
 (पुराण) سے مراد ہے پرانا واقعہ یا ماضی کی کہانی۔ آکھیان (आख्यान) سے مطلب ہے تخیل آمیز
 یا قدیم کہانی۔ آپا کھیان سے مراد ہے مختصر کہانی۔ گاتھا سے مطلب ہے گائی جانے والی کہانی۔
 واکوواکیہ (वाक्यवाक्य) سے مراد ہے ایک طرح کی مختصر کہانی۔ اور ناراٹھنسی (नाराशसी) سے
 مطلب ہے ایک طرح سے گائی جانے والی مختصر کہانی۔ قدیم ہندوستانی ادب آپا کھیانوں سے بھرا
 ہوا ہے۔ ان آپا کھیانوں اور آپا کھیانوں کو زبانی یاد کرنے اور انھیں محضوں میں سنانے کی ایک مضبوط
 روایت تھی اور انھیں سنانے والے افراد، جنھیں سوت (सूत) کہا جاتا تھا، اصل کہانیوں میں رنگ
 آمیزی بھی کیا کرتے تھے، نتیجے کے طور پر ایک ہی قصہ مختلف گانے والوں کی زبانوں سے گزر کر
 الگ الگ شکل اختیار کر جاتا تھا۔ اس حقیقت کو مولٹن نے یوں ظاہر کیا ہے

"Oral poetry is a floating Literature,
 because apart from writing, that gives
 fixity, each delivery of a poem becomes
 a fresh edition.

World Literature P. 120. Molton

ظاہر ہے کہ اس زبانی روایت کی اپنی اہمیت تھی کیونکہ اس کی جڑیں لوک روایات سے
 جڑی ہوئی تھیں اور ان کا خمیر مٹی سے تیار ہوا تھا۔ یہ روایت مشرق و مغرب دونوں جگہ ایک جیسی
 نشوونما پا کر بار آور ہوئیں اور وقت کے ساتھ ساتھ یہ ایک تو نا صنف یعنی 'رزمیہ' کی بنیاد بنیں۔

لوک روایات کی پروردہ یہ زبانی روایات اسلئے بہت اہم ہیں کیوں کہ پُران کے سائے میں پھلنے پھولنے والے یہ زبانی شعری اظہار ہی مہا کاویہ یا رزمیہ کا جنم ثابت ہوا۔ دیدوں میں رزمیہ کے جو لطیف عناصر موجود تھے وہ بعد میں پُرانوں میں باقاعدہ نشوونما پائے گئے اور پرانوں میں یہ تغیر شدہ عن صراغے چل کر ارتقا آمیز اور تاریخی رزمیہ کی شکل میں نمودار ہوئے اور راماین نیز مہا بھارت کی تخلیق ہوئی۔ مہا بھارت کے تین ایڈیشن بتائے جاتے ہیں۔ اولین نسخہ دیاس نے حک دیو کو زبانی سنایا تھا۔ بعد میں وشمپاین (वैशम्पायन) نے راجہ جن میجے (जनमेजय) کو اور اس کے بعد سوت (सौति) نے رشیوں کو مہا بھارت کی کہانی زبانی سنائی تھی۔ اور اس طرح مہا بھارت کا اولین نام جے (जय) دوسرا نام بھارت (भारत) اور تیسرا نام ”مہا بھارت“ پڑا لیکن یہ امر لائق توجہ ہے کہ یہ ارتقا آمیز یا تاریخی رزمیہ ایسی کہانیوں سے پیدا ہوئے جو مختلف زمانوں میں لوک گانگوں کی زمزمہ بنجیوں کے بعد والہنگی اور بیاس جیسے عظیم ملاحیتوں کے مالک شعراء کے فن کا پس پانے میں کامیاب ہوئے۔ ڈکسن (M.Dixon) کی رائے بالکل درست ہے کہ :

The Epic a highly developed form of art
could not have come to birth , save for
the cruder poems, it took up and
transformed and these were, in turn
more finally wrought them the earliest ,
narrative and lyrics of men in the
infancy of society.

M . Macneile Dixon ' - English Epic and Heroic
Poetry' - P. 27

رزمیہ کی ابتدا کا یہ پس منظر یک فطری اور ارتقائی اہمیت کا حامل ہے جسکی آغوش میں معاشرے کے ثقافتی ارتقا کے مختلف ابتدائی نقوش اپنی تمام تر جلوہ سامانیوں کے ساتھ رزمیہ شاعری کو پیدائش کرنے میں معاون ثابت ہوئے۔ بہرحال رزمیہ کے ارتقا کو تاریخی اور عصری نقطہء

نظر سے واضح طور پر سمجھنے کے لئے راماین اور مہا بھارت جیسے ارتقا آمیز رزمیوں کو سنسکرت شعریات کے ماہرین نے آرش کاویہ (अर्श काव्य) کہا ہے۔ آچار یہ وشنو تھ (विश्वनाथ) نے اپنی کتاب ”ساہتیہ درپن“ (साहित्य दर्पण) میں راماین اور مہا بھارت کے لئے صفت آرش (अर्श) کو جوڑ کر ان کی دیست، قدامت، پاکیزگی اور فطری ارتقا سے آمیز خصوصیات کو واضح کرتے ہوئے ان کی اہمیت کو آشکار کیا ہے۔ ”آرش“ لفظ سے مراد ہے رشیوں کے ذریعہ تخلیق شدہ۔ شاعر کو رشی بھی کہا گیا ہے۔ آچار یہ بھٹتوت (भट्टतुत) نے شاعر کو رشی کہتے ہوئے اسے خود آگاہ نیز صاحب بصیرت بتایا ہے اور اس ضمن میں دلمیکی کی مثال پیش کی ہے۔ آچار یہ سندور دھن نے دھونیالوک (धुनियालोक) میں راماین اور مہا بھارت کو یہاں آمیزہ قصے کی زرخیزی سے بھرپور، اور رسوں کی دلکشی سے بھر اہوا مانا ہے۔

اصل متن یوں ہے :

सर्वत्र विदुःसम्प्रदाये च समाधुनः दयः

कथाश्रया न तैर्योज्या स्वेन्द्रा रसधिराक्षणी

دھونیالوک، کار کا ۱۴ باب ۳

مغربی علماء نے بھی ارتقا آمیز رزمیوں کے لئے اسی طرح کی صفت کا استعمال کیا ہے۔ مثلاً یہ رزمیے غیر متدن معاشرے (Primitive Society) کے عکاس، بد تصنع (Natural)، ابتدائی (Primary) مستند (Authentic) گردی تہذیب کے عکاس، اور مقبول عام (Popular) ہوتے ہیں۔

ان ارتقا آمیز اور تاریخی رزمیوں سے ہی متاثر ہو کر بعد میں جو ادبی یا تخلیقی رزمیے مثلاً بدھ چرتم اور رگھو دیش وغیرہ لکھے گئے انھیں سنسکرت شعریات کے ماہرین نے ودگدھ (उद्गदह) مہا کاویہ کہا۔ ودگدھ کے لغوی معنی ہے خوب بھنا ہو، مراد یہ کہ خام قصے و صنائع بدائع آمیز اسلوب میں کیفیت آمیزانہ سے بھری ہوئی مخصوص ہیئت میں پکا کر پیش کی ہوئی تخلیق۔ بہر کیف ہم اس پر بیان چکے ہیں کہ یہ یک تاریخی خصوصیت رزمیہ کے ارتقاء کے سلسلے میں نظر آتی ہے۔ یہاں تا جا ۲

ہے کہ راماین اور مہا بھارت جیسے ”آرٹھ“ مہا کاویوں میں تخیل کی پرواز تو ہے مگر ان میں تاریخی حقائق کی تصویریں بھی دستیاب ہیں۔ رام اور پانڈوؤں کے کردار، اخلاقی رفعتوں کی نمائندگی کرتے ہیں مگر ان کی زندگی میں نہ معلوم کتنے رنج و الم اور دشواریاں آتی ہیں۔ آخر کار قدروں کی فتحیابی ہوتی ہے اور یہ کردار فاتح کی شکل میں نمودار ہوتے ہیں۔ ان رزمیوں کی کہانیاں انسانی زندگی کے سنجیدہ معانی اور لافانی سچائیوں کی نمائندگی کرتی ہیں۔ دروپدی کی غیرت، راون کی ہوس، بھیم کی دلیری، رام اور یدھشٹھر کا صبر اور ان کی متانت، سیتا اور ساوتری کی شوہر پرستی، دُریودھن اور دُشاشن کا حسد اور شکوتی کی دھوکا بازی وغیرہ کی خوبصورت اور بدنما تصویریں اتنے واضح اور لطیف طریقے سے پیش کی گئی ہیں کہ آج کے معاشرے میں ان واقعات اور کرداروں کی بازگشت دیکھنے کو مل جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ راماین اور مہا بھارت کو مقبول عام ان کی قیادت کے سبب حاصل نہیں ہوا بلکہ انسانی جذبات اور انکے اعمال کی لطیف تصویر کشی کے سبب حاصل ہوا اور یہ تصویریں ہر زمانے میں اپنی اہمیت رکھتی رہی ہیں اور رکھیں گی۔ ان میں بیان کی گئی کہانیاں تھوڑے سے تغیر و تبدل کے ساتھ دنیا کے ہر خطے میں مل جائیں گی۔ کیوں کہ انسانی نفسیات کے حوالے سے مختلف حالات میں یکساں احساس ہر خطے کے انسانوں میں ملتا ہے۔ ویدوں میں پُر و روا (पुरुषवा) اور اُروشی (अवशी) کے عشق کی داستان ہر ملک اور ہر خطے میں اپنی بدلی ہوئی شکلوں میں دستیاب ہے۔ جان ڈرنک واٹر (Jhon Drink water) فرماتے ہیں

“ There is no more interesting and important fact in human history than the universality of folk songs and legends. There is an amazing similarity between the subjects of the songs of the east and the songs of the west, and stories are common to all the people of the worldProbably the most Satisfactory explanation of the

universality of myth is that they are the result of universal experience and sentiment The story of Cupid and Psyche is one of the best known incidents in Greek mythology. This same story.. is told in the Indian Vedas of Pururva and Urvashi."

The outline of literature Vol. 1. by

Jhon Drink water

اس سے یہ بھی ظاہر ہو کر خیر اور شر کی نمائندگی کرنے والے افراد کسی نہ کسی شکل میں ہر ملک کے ادب میں مل جاتے ہیں ان کے نام اور کارنامے الگ الگ ہو سکتے ہیں مگر ان کے کردار نیکی یا برائی کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس طرح یہ صورت حال آفاقی ہے۔

ہمیں اب یہ دیکھنا ہے کہ سنسکرت شعریات کے ماہرین نے رزمیہ (Rhythmic) پر شعریت کی نقطہ نظر سے کن خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اس ضمن میں سب سے پہلے چار یہ بھامہ نے کئی ابواب (Chapters) میں منقسم مہوئل نظم کو رزمیہ یا مہا کاویہ کہا ہے۔ باب (۱۰۱) کا اہتمام، والہاجی کی راماین سے ہی حاصل کیا گیا ہے۔ چار یہ بھامہ نے ابواب کے علاوہ رزمیہ کے جن عناصر کو اہمیت دی ہے ان میں انھوں نے رزمیہ کے موضوع کو در اس کے ہیرد کو بہت اہمیت دی ہے۔ ساتھ ہی انھوں نے بتایا کہ رزمیہ کی لفظیات پر شکوہ اور طیف ہونی چاہئے۔ رزمیہ کے قصے میں غیر ضروری عناصر کو شامل نہیں کیا جاتا۔ رزمیہ میں صنائع مدائح کا استعمال ضروری ہوتا ہے مگر اس کے اسلوب میں فصاحت و بلاغت دونوں کی متوازن موجودگی کو اہمیت دینی چاہئے۔ رزمیہ میں چاند کے طلوع ہونے، موسموں، باغوں اور پہاڑوں کا دلکش بیان ضروری ہے۔ ان خصوصیات سے آمیز ہونے کے بعد بھی رزمیہ کی ترسیل بہت آسان ہونی چاہئے۔ ایسی تخلیق سے عوام الناس کا مزاج اور سبھی طرح کے رس موبز پر ہوتے ہیں۔

اصل متن یوں ہے

सर्गबन्धे महाकाव्य महता च महच्च यत् ।

अग्राम्य शब्द मर्थ च सालकार सदाश्रयम् ।

.....

युक्त लोकस्वभावेन रसैश्च सकलै पृथक्

آچار یہ بھامہ کا دیالکار ۲۱۔۱

یہاں یہ بات واضح کرنا ضروری ہے کہ آچار یہ بھامہ، راماین اور مہا بھارت جیسے ارتقا آمیز تاریخی رزمیوں سے متاثر لگتے ہیں کیونکہ انھیں دونوں عظیم رزمیوں کی روشنی میں انھوں نے رزمیہ کے اصولہائے نقد مرتب کئے تھے۔ کیوں کہ ان کے عہد میں کالداس کے اور ان کے بعد کے تخلیقی رزمیے معرض وجود میں نہیں آئے تھے۔ یہاں یہ بھی واضح کرنا ضروری ہے کہ آچار یہ بھامہ، آچار یہ بھرت کے رس نظریہ کو اہمیت دیتے تھے۔ اس لئے انھوں نے رزمیہ میں رس کے کردار کو اور اس کی موجودگی کو بھی اولیت دی ہے۔

آچار یہ بھامہ کے بعد رزمیہ کے بارے میں آچار یہ دغڈی کے خیالات اہمیت کے حامل ہیں۔ انھوں نے اپنی تصنیف کاویہ درش (काव्यादर्श) میں رزمیہ کے امتزاجی اور توضیحی اصولوں کے ذریعہ رزمیہ کی تخلیق پر روشنی ڈالی۔ انھوں نے اس ضمن میں، رزمیہ سے متعلق بھامہ کے بتائے گئے اصولوں کو اپنے نظریہ میں شامل کر لیا اور اس طرح رزمیہ کی ظاہری ساخت کو بہت اہمیت دی۔ دغڈی کے مطابق، رزمیہ کئی ابواب میں منقسم ہوتا ہے۔ اس کے آغاز میں دعا، دیوتا کی تعریف و توصیف اور دلی عقیدت کا شاعرانہ اظہار اور قصے کے بارے میں اشارہ موجود رہتا ہے۔ اس کا مواد تاریخی یا بلند پایہ کردار کی حقیقی زندگی پر مشتمل ہوتا ہے۔ اصل متن یوں ہے:

सदाश्रयमित्यनेन कल्पित वृत्तान्तस्य महाकाव्ये वर्णन प्रतिषिद्धम्

کاویہ درش

بند کردار کے، ملک ہیرو کے ذریعہ دھرم (धर्म) ارتھ (अर्थ) یعنی دولت، کام (काम) یعنی توازن جنسی زندگی ورمو کش (मोक्ष) یعنی عرفان الہی کے حصول کا بیان، رزمیہ کا

خصوصی مقصد ہوتا ہے۔ رزمیہ میں شہر، سمندر، پہاڑ، موسم، طلوع ماہ، ہجر و وصال، شادی اور اولاد کی پیدائش وغیرہ کا بیان بھی شامل رہتا ہے۔ رزمیہ، صنائع برائع آمیز، وسیع اور رسوں سے آمیز ہوتا ہے اس میں ہر باب ضرورت کے مطابق اشعار پر مشتمل ہوتا ہے۔ باب کے اختتام پر بحر تبدیل ہونی چاہئے ان خصوصیات کے سبب، رزمیہ عوام الناس کو لطف دینے والا نیز مقبول عام ہو جاتا ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

सावित्री महाकाव्यमुच्यते तस्य लक्षणम्

आशीर्वादास्तथा वस्तुनिर्देशा वापि तन्मुखम् ।

इतिहासकथोदमूत मितराद्धा सदाश्रयम्

चतुर्विधफलपेत चतुरोदात्त नायकम् ।

नमःशर्मा । शोभते चन्द्रार्कोदय वर्णने

उत्तमः सावित्री छीणा मधुधान रसोत्सवः ।

विद्वज्जैवि ॥ रश्मि कुमारोदयः ।

सर्वत्रभिन्ना वृत्तान्तरूपेण लावण्यम् ।

काव्य कल्यान्तरस्थाये जायते सदलक्षितम् ।

کاویادش ۱۹/۱۳/۱

اس طرح رزمیہ کے عنصرترکیبی کے ضمن میں دغڑی کے افکار اتنی زیادہ اہمیت اختیار کر گئے کہ بعد کے علماء، یعنی ہم چندر (ہمچندر) اور دشوناتھ (دیشوناتھ) نے دغڑی کے اصولوں کی روشنی میں ہی اپنے اصولوں کی بنیاد رکھی اور دغڑی کے یہ اصول بعد کے رزمیوں پر بہت اثر انداز ہوئے درباری شاعروں نے نتیجتاً اپنے رزمیوں میں دولت اور جنس کو ہی اولیت دی۔ راماین اور مہا بھارت، کالداس کے رگھوونش (رگھوونش) اور کرمسکو (کرمسکو)، اشوگھوش (اشوگھوش) کے بدھ چہتم اور سوندرنند (سوندرنند) وغیرہ رزمیوں میں پائی جانے والی کیفیت، فصاحت اور بلاغت جیسی خصوصیات کو فراموش کر دیا گیا کیوں کہ اب رزمیہ کی تخلیق،

اصولہائے نقد کی روشنی میں کی جانے لگی نتیجہ یہ ہوا کہ اس طرح خلق کئے گئے رزمیوں میں شاعری کی روح موجود نہ ہو سکی اور اس طرح ان میں تخلیقی عناصر کا فقدان ہو گیا۔ راماسوامی شاستری اس ضمن میں فرماتے ہیں:

" it is generally believed that the poems which are composed in accordance with the rules laid down in the Alankar Shastra are slightly inferior to the early poems, on which the rules of definitions were based. There is of course some truth in the assertion as the later poets were some what handicapped by the rules in making use of their free thinking which is essential in all forms of creative poetry .

Ramcharitra of Abhinanda ,

Edited by Ramaswami shastri, sheromani , P .23

ظاہر ہے کہ اصولہائے نقد کو سامنے رکھ کر لکھے گئے رزمیوں میں تخلیقی سطح پر وہ توانائی اور دلکشی اس لئے نہیں آسکی، کیوں کہ ان میں آورد کی کثرت تھی۔

آٹھویں صدی کے مشہور آچاریہ زورٹ (रुद्रट) نے اپنی تصنیف کاویالنگار (काव्यालंकार) میں ایسے افکار پیش کئے جن کی بنیاد پر سنسکرت شعریات کے عظیم عالم آتندور دھن نے اپنے اصولوں کا محل کھرا کیا۔ زورٹ کے زمانے میں پراکرت (प्राकृत) اور ابھرنش (अभ्रंश) کی چند تخلیقات سامنے آچکی تھیں ان تخلیقات پر بودھ اور جینی روایات، لوک کہانیوں، راماین اور مہا بھارت کے اثرات پڑے۔ اس لئے آچاریہ زورٹ نے رزمیہ کی تعریف کو اور زیادہ وسعت عطا کی۔ اور اس کام میں انھوں نے راماین اور مہا بھارت کے ساتھ ساتھ پراکرت اور

ابھرنش کے رزمیوں کو بھی شامل کر لیا۔ رورٹ کا خیال ہے کہ رزمیہ میں جس قصے کو بیان کیا جاتا ہے اس میں ذیلی قصے بھی ضرور شامل کر لئے جاتے ہیں۔ جس کا مقصد صرف یہی ہے کہ اصل قصے کو اور تیزی عطا کی جائے۔ ان کے مطابق رزمیہ میں ابواب کا نظام ہوتا ہے اور اس میں ڈرامائی عناصر بھی داخل مقدار میں موجود رہتے ہیں۔ اس میں ہیرو کی مکمل زندگی کی عکاسی کی جاتی ہے۔ اور اس میں ہیرو کی زندگی کے کسی بہت اہم واقعے کو اولیت دی جاتی ہے۔ شاعر اس اہم اور اصل قصے میں مناظر فطرت، باغ اور شہر وغیرہ کا بیان پیش کرتا ہے۔ اس کے علاوہ ماورائی عناصر کی شکل میں دیوتاؤں اور جنت وغیرہ کی بھی عکاسی کرتا ہے۔ رزمیہ کا ہیرو اسی خاندان میں پیدا ہونے والا، تمام خوبیوں سے مزین اور ساری دنیا کو فتح کرنے کا جذبہ رکھنے والا ہے مثل بہادر ہوتا ہے۔ وہ بے پناہ قوتوں کا مالک، سیاسی اور اخلاقی تدبیر رکھنے والا، عملی زندگی میں یکتا ذہن رکھنے والا شہنشاہ ہوتا ہے۔ رزمیہ میں برے مخالف کردار (Villain) کو بھی اہمیت دی جاتی ہے۔ ہیرو آخر کار اس پر فتح حاصل کرتا ہے۔ رزمیہ میں کیفیت آمیز انبساط (Sati) کو انہوں نے اولیت دی ہے۔ رورٹ نے رزمیہ کے اصولہائے نقد میں بھارتی اور انگریزی پران (Itihas Purana) کے اصولوں کو بھی شامل کر کے اپنے افکار کو وسعت عطا کی ہے۔ لیکن رورٹ نے رزمیہ میں صنائع بدائع کی موجودگی کو بہت اہمیت نہیں دی۔ انہوں نے رزمیہ کی ظاہری ساخت سے متعلق عنصر یعنی ابواب کی تعداد، دیوتاؤں کی تعریف و توصیف، نیز دعا، بحروں کے انتخاب کے بارے میں اپنی کوئی رائے نہیں دی ہے۔ لیکن انہوں نے رزمیہ کے ہیرو کے عظیم مقصد، عظیم کردار، عظیم واقعہ اور پوری زندگی کی کیفیت آمیز تصویر کشی کو بہت اہمیت دی ہے۔ اس طرح، حالانکہ اپنے پیشرو علماء کے افکار کو انہوں نے اپنے اصولہائے نقد میں شامل ضرور کیا ہے، مگر انہوں نے اپنی الگ راہ کا بھی تعین کیا ہے۔ رورٹ نے ارسطو کی طرح رزمیہ میں ماورائی عناصر پر قابو رکھنے کی بات کہی ہے۔ کیونکہ انسانی قوت کے مطابق ہی واقعات اور کوششوں کو بیان کرنا چاہئے۔ اس نکتے کو تندر دھن نے غیر موزونیت (Anisometry) کہا تھا۔ اور یہ بھی واضح کیا تھا کہ غیر موزونیت سے کیفیت (Sati) بحروں سے ہوتی ہے۔ جسے انہوں نے اپنے الفاظ میں رس بھنٹ (Ras Bhanta) کہا ہے۔ اس طرح

زورٹ نے رزمیہ کی جو تعریف پیش کی ہے وہ حالانکہ امتزاجی اور تجزیاتی ہے، مگر انھوں نے اپنے آزادانہ افکار اور صنائع بدائع کو زیادہ اہمیت نہ دینے کے سبب اپنی ایک الگ شناخت بنائی۔
 آئندہ درجہ میں نے رزمیہ کے بارے میں اپنے خیالات پیش کرتے ہوئے حسب ذیل پانچ عناصر کو اہمیت دی ہے:-

(۱) خوبصورت اصل قصے کی تخلیق

(ب) اس قصے کی رسوں کے مطابق ترتیب

(پ) قصے میں ضرورت کے مطابق ابواب کی تقسیم

(ت) ضرورت کے مطابق حسب موقع رسوں کا اہتمام اور مخصوص رس کی تزئین

(ث) صلاحیت ہونے پر بھی رسوں کے مطابق ہی صنائع بدائع کا استعمال

آچار یہ کٹنگ (कुत्तक) کے مطابق، رزمیہ میں ایک ہی مخصوص عمل کی تصویر کشی

ہونی چاہئے۔ قصے میں غیر مناسب، ذیلی واقعات کو نہیں شامل کرنا چاہئے انھوں نے یہ بھی بتایا کہ

قصے کا محور و مرکز ہیرو ہونا چاہئے۔ قصے کا اختتام دفعتاً ہونا چاہئے اور اس میں ڈرامائی خصوصیت

موجود ہونی چاہئے۔ آچار یہ کٹنگ نے دوسرے آचारیوں کی طرح پوری زندگی کی عکاسی کرنے

کیلئے رزمیہ کے مخصوص واقعات کے علاوہ دوسرے کیفیت آمیز واقعات کی تصویر کشی پر زور دیا ہے

۔ ان واقعات میں قدرتی مناظر اور انسانی پہلوؤں کو انھوں نے بہت اہمیت دی ہے۔ آچار یہ کٹنگ

نے رس کو بھی بہت اہم مانا ہے۔ منظم پیچیدہ اظہار (प्रबन्ध वक्तव्य) کے ضمن میں انھوں نے

رزمیہ کو شعراء کی شہرت کی اساس مانا ہے۔ شعراء کا کلام، جو مسلسل رس کی نمونہ پیری کرنے میں طاق

ہوتا ہے، صرف قصہ گوئی تک محدود نہیں رہتا، بلکہ اس کی کامیاب تخلیق ہی اس کی منزل ہے اور

شاعری کی اس شکل کی جان رس ہے۔ (وکر دکت جیوتم۔ ۴۲۶، ۴۲۷)

آچار یہ کٹنگ کے بعد آچار یہ دثواتھ نے اپنے پیش رو آچار یہ دثوی کے رزمیہ سے

متعلق اصولہائے نقد سے اتفاق کیا۔ انھوں نے اپنی تصنیف ”ساتیہ درپن“

(साहित्य दर्पण) میں سنسکرت رزمیوں کے ساتھ ساتھ پراکرت (प्राकृत) رزمیوں کے بارے

میں بھی گفتگو کی ہے۔ انھوں نے بتایا کہ پراکرت (प्राकृत) اور سمہرلش میں سرگ (सर्ग) کی جگہ، آشواس اور کڈوک (कुडवक) الفاظ قبول کئے گئے۔ آچاریہ دشوناتھ کے خیالات کو ذیل میں پیش کیا جا رہا ہے۔

(۱) رزمیہ کا ہیر و اعلیٰ صفات سے مزین شکر یہ (शक्रिय) یاد ہونا چاہئے۔ آچاریہ دغڈی نے ہیر و کے خاندان کے بارے میں کسی طرح کے خیال کا اظہار نہیں کیا تھا۔

(ب) آچاریہ بھامہ اور آچاریہ دغڈی نے رزمیہ میں سبھی رسوں کی موجودگی کے بارے میں کہا تھا مگر آچاریہ دشوناتھ نے رزمیہ میں شرنگار، ویر اور شانت یعنی تین رسوں میں کسی ایک مخصوص رس کی موجودگی کے بارے میں اپنا اصول پیش کیا۔

(پ) آچاریہ دشوناتھ کے پیش رو آچاریوں یعنی بھامہ، دغڈی اور رُدرٹ نے ابواب کی تعداد کا تعین نہیں کیا تھا، لیکن آچاریہ دشوناتھ نے رزمیہ میں کم سے کم آٹھ ابواب کا ہونا ضروری مانا۔

(ت) آچاریہ دشوناتھ نے یہ بتایا کہ رزمیہ کا ہر باب، نہ تو طویل ہو اور نہ مختصر۔ باب کا حجم اس کی ضرورت کے مطابق ہونا چاہئے۔

(ث) آچاریہ دشوناتھ نے بھی اپنے پیش رو آچاریوں کی طرح شام، صبح اور رات وغیرہ کے بیان کو رزمیہ کا لازمی عنصر قرار دیا۔

معلوم ہوا کہ آچاریہ دشوناتھ نے دغڈی وغیرہ کے اصولوں کو قبول کرتے ہوئے اپنے اصولوں کو مرتب کیا، یہ اور بات ہے کہ کہیں کہیں انھوں نے اپنی فکر کی جولانیاں بھی دکھائی ہیں، مگر سچ یہی ہے کہ انھوں نے اپنے پیش رو علماء کے ذریعہ مرتب کئے گئے اصولوں کو بنیادی طور پر اپنایا۔ ان سارے آچاریوں کے اصولوں کی روشنی میں رزمیہ کے عناصر ترکیبی کے بارے میں حسب ذیل خیالات کا اظہار کیا جا رہا ہے۔

۱۔ (پلاٹ) رزمیہ کا پلاٹ نہ زیادہ طویل ہو اور نہ ہی بہت مختصر ہو اس کو کئی ابواب میں تقسیم ہونا چاہئے۔ لیکن پورے قصبے میں باہمی ربط ہونا چاہئے۔ پورا پلاٹ کسی عظیم واقعہ کی بنیاد

پر مشتمل ہونا چاہئے۔ اور اس میں ذیلی واقعات، اصل واقعہ کو مضبوط کرنے کے لئے بیان ہونے چاہئے۔ ارتقا آمیز رزمیہ اور تخیلی رزمیہ دونوں میں اصل کہانی کے ساتھ ساتھ ذیلی کہانیاں بھی بیان ہونی چاہئے۔ کہانی کے بیان میں ہر قدم پر موزونیت کی موجودگی ہونی چاہئے، جس سے رس مجروح نہ ہونے پائے۔

۲۔ ڈرامائی عناصر: رزمیہ میں ہر باب میں نظم کو ڈرامائی عناصر سے آمیز ہونا چاہئے رس سے دلچسپی اور رس کا احساس قاری یا سامع کو اپنی طرف فوراً کھینچ لیتا ہے۔

۳۔ کردار: رزمیہ کا ہیرو، سنجیدہ مزاج، اعلیٰ اقدار کا مالک اور اعلیٰ خاندان کا فرد، لشکر یہ (کتر یہ) یاد یوتا ہونا چاہئے۔ ہیرو کے ساتھ ہی اس کا مخالف ولین بھی ہونا چاہئے۔ اسلئے کہ خیر و شر کے درمیان تصادم کے لئے ولین کی غیر موجودگی میں ہیرو کے کردار کی عکاسی میں جاذبیت نہیں رہ پائے گی۔ آچار یہ دغڈی کی طرح آچار یہ زدرٹ نے بھی کہا ہے کہ ولین (प्रतिनायक) کو بھی ہیرو کی طرح ہی دلیر اور صاحب اوصاف ہونا چاہئے۔ ہیرو اور ولین کے علاوہ بھی رزمیہ میں دوسرے کرداروں کی موجودگی بھی ضروری ہے، مثال کے طور پر وزیر، سپہ سالار، رانیاں اور باندیاں وغیرہ۔

۵۔ منظر فطرت کی تصویر کشی: صبح، دوپہر، شام، رات، جنگل، سورج، چاند، ندی، سمندر اور پہاڑ وغیرہ کا صنائع بدائع آمیز بیان رزمیہ میں لازمی ہے اس کے ساتھ ہی محبت کی شادی، ہجر و وصال، بچے کی پیدائش، بزم آرائی، مے نوشی، دربار کے کام کاج، مشورہ، لشکر کی یلغار، جنگ، فتح اور مذہبی تقریبات وغیرہ کا بیان بھی کیا جاسکتا ہے۔

۶۔ ماورائی عناصر: قدیم رزمیوں میں ماورائی عناصر کا بیان کثرت سے دستیاب ہے۔ قدیم ہندوستانی شاعری کی بنیاد دیوی دیوتاؤں اور مذہب پر رہی ہے۔ اس لئے راماین اور مہا بھارت اور بعد کے تخیلی رزمیوں میں، ان عناصر کو فطری طور پر قبول کیا گیا ہے۔ زدرٹ نے بھی انھیں اہمیت دی ہے لیکن انھوں نے یہ بھی کہا ہے کہ ان عناصر کو تخیلی سطح پر برتنے میں موزونیت پر کوئی حرف نہیں آتا چاہئے۔ چونکہ ماورائی سرگرمیاں انسان کے ذریعہ وجود میں نہیں آسکتیں، اس

لئے ان سرگرمیوں کو پورا کرنے کے لئے پہاڑ، بحر نور دی، ساری دنیا کی سیاحی، دیوتا اور پری وغیرہ کا بیان شامل ہونا چاہئے۔ آچار یہ دھونا تھا نے کہا تھا کہ مہا کاویہ میں دیوتا بھی ہیر و ہو سکتے ہیں۔ اور اس میں زیادہ نیز جنت کا بھی بیان ہونا چاہئے۔ اس ضمن میں آنند وردھن کا خیال ہے کہ انسان اور بادشاہ کے ذریعہ سمندر لانگھنے کے بارے میں بیان نہیں ہونا چاہئے کیوں کہ یہ غیر قطری ہے اور اس سے موزونیت کو چوٹ پہنچتی ہے۔ جب موزونیت مجروح ہوگی تو خود بخود درس بھی مجروح (رست-بگا) ہوگا۔

۷۔ بحر رزمیہ میں کون سی بحر استعمال ہو اس کے بارے میں بھامہ اور ردرٹ خاموش ہیں مگر ان کے علاوہ سبھی آچاریوں نے بحر کے ضمن میں اپنے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے، دندکی نے بتایا کہ مہا کاویہ یا رزمیہ میں ایسی بحر کا استعمال ہونا چاہئے جس سے سامع اور قاری دونوں کو لطافت محسوس ہو، لیکن یہ اصول ہر طرح کی اصناف شاعری کے لئے ہے صرف رزمیہ کے لئے ہی نہیں ہے۔ ہر باب میں ایک ہی بحر کا استعمال ہونا چاہئے اور باب کے اختتام پر دوسری بحر کو استعمال کرنا چاہئے۔ آچار یہ دھونا تھا نے دندکی کے اصول کو ہی قبول کیا ہے۔

۸۔ صنائع بدائع بھامہ، دندکی اور دوسرے آچاریوں نے رزمیہ میں صنائع بدائع کی موجودگی کو احسن قرار دیا ہے۔ لیکن اس بات پر اصرار کیا ہے کہ ان کا استعمال فطری انداز میں ہو۔ جان بوجھ کر انھیں استعمال کرنے پر شاعری بوجھل اور مصنوعی ہو جاتی ہے۔ کابلہ اس نے اس اصول کو اپنایا، اور تشبیہات کو اس طرح استعمال کیا کہ ان کے بارے میں یہ جملہ مشہور ہو گیا کہ "تشبیہ تو کابلہ اس کی" (उपमा कालिदासस्य) ان کے رزمیوں میں کہانی، رس اور جذبہ کے بہاؤ میں صنائع بدائع اپنے آپ نمود پذیر ہوتے چلے جاتے ہیں۔ آنند وردھن کہتے ہیں کہ صنائع بدائع کو استعمال کرنے میں شاعر کبھی کبھی اتنا ڈوب جاتے ہیں کہ وہ رس کو نظر انداز کر جاتے ہیں اس لئے کامیاب شاعر وہی ہے جو رس کے مطابق صنائع بدائع کو استعمال کرے۔

۹۔ لفظیات لفظیات کے بارے میں زیادہ تر آچار یہ خاموش ہیں۔ صرف بھامہ نے ضرور بتایا کہ رزمیہ میں ایسی لفظ کا استعمال نہیں کرنا چاہئے۔ کیونکہ اس سے فصاحت پر حرف آتا

ہے۔ اور اس سے اشعار کی ترسیل بھی آسان نہیں ہو پاتی ہے۔ علماء کا خیال ہے کہ راماین اور مہا بھارت میں فصاحت کے سبب اشعار کی عام ترسیل بہت آسان ہے۔ لیکن کہیں کہیں لفظیات ادق ہو گئی ہے۔ کالیداس اور اشوگھوش کے یہاں فصاحت اپنی پوری دلکشی کے ساتھ موجود ہے۔ ان دونوں کے بعد جو رزمیے خلق ہوئے ان میں فصاحت کی وہ شکل ناپید ہو گئی اور رزمیہ کی لفظیات میں صناعی داخل ہو گئی۔ نتیجتاً ان میں ایجاز اور صنعتوں کے التزام نے کلام کو مشکل بنا دیا۔

۱۰۔ رس اور جذبہ: آچاریہ بھامہ، دھرتی، رُدرٹ، اور کٹک وغیرہ سبھی نے رزمیہ میں رس کی موجودگی کو بہت اہم بتایا ہے۔ آچاریہ آندوردھن نے تورس کو ہی رزمیہ کا مقصد قرار دیا ہے اور کہا ہے کہ رزمیہ کی ظاہری ساخت اور باطنی ساخت میں رس کی موزونیت کا دھیان رکھنا چاہئے۔ اور اس نقطہ نظر سے آندوردھن نے رزمیہ کی دو قسمیں بتائی ہیں۔ اول، وہ رزمیہ، جس میں رس کو اولیت دی گئی ہے یعنی (رسم- प्रधान) دوسرا رزمیہ جو خالص بیانہ (वृत्ति- इति) ہو۔ مگر انھوں نے اولیت اور اہمیت رس آئیز رزمیہ کو ہی دی ہے۔

شعریاتی نقطہ نظر سے ارتقا آئیز یا تاریخی رزمیہ اور تخلیقی یا ادبی رزمیہ کی خصوصیات بطور بالا میں اجمالی طور پر پیش کر دی گئی ہیں۔ تخلیقی رزمیوں کی تعداد مہا بھارت کے بعد سے لے کر ۱۲ ویں عیسوی تک بے شمار ہے، لیکن ادبی محاسن کی کسوٹی پر جن رزمیوں کو مقبولیت اور بہت زیادہ شہرت ملی ان کے بارے میں ذیل میں اطلاعات درج کی جا رہی ہیں۔

زمانہ	تخلیقی یا ادبی رزمیہ	شاعر
پہلی صدی عیسوی	۱۔ ابدھ چہتم (बुद्ध चरितम्)	اشوگھوش (अश्वघोष)
	۲۔ سوندرنند (सौन्दरनन्द)	
چوتھی صدی عیسوی	۱۔ کمارسمھو (कुमारसम्भव)	کالیداس (कालिदास)
	۲۔ رگھوونش (रघुवंश)	”
پانچویں صدی عیسوی	پدم چوڑامڑی (पद्म चूडामणि)	بدھ گھوش (बुद्धघोष)
پانچویں صدی عیسوی	رمارجنیہ (किराता तृतीय)	بھاروی (भारवि)

ساتویں صدی عیسوی	نھت (مٹھ)	نھت (مٹھ)
ساتویں صدی عیسوی	ششوپال ودھ (شیشوپال ودھ)	ماگھ (ماغ)
آٹھویں صدی عیسوی	ہروجے (ہر ویجی)	رتاکر (رتاکر)
نویں صدی عیسوی	کھنڈا بھودے (کھنڈا بھودے)	شوسوامی (شوسوامی)
دسویں صدی عیسوی	رام چرت (رام چرت)	امینند (امینند)
دسویں صدی عیسوی	دیسندھان (دیسندھان)	دھنچے (دھنچے)
دسویں صدی عیسوی	راگھوپاڈویہ (راگھوپاڈویہ)	کیراج سور (کیراج سور)
دسویں صدی عیسوی	راوڑ رنجیہ (راوڑ رنجیہ)	بھٹ بھوم (بھٹ بھوم)
گیارہویں صدی عیسوی	نوساہساک چرت (نوساہساک چرت)	پدم گپت (پدم گپت)
۱۱ھویں صدی عیسوی	دشادھار چرت (دشادھار چرت)	شمیندر (شمیندر)
۱۱ھویں صدی عیسوی	دکھانک دیو چرت (دکھانک دیو چرت)	ولہڑ (ولہڑ)
۱۱ھویں صدی عیسوی	رام چرت (رام چرت)	سندھیا کرنندی (سندھیا کرنندی)
۱۱ھویں صدی عیسوی	کمار پال چرت (کمار پال چرت)	نیم چندر (نیم چندر)
۱۱ھویں صدی عیسوی	دھرم شرما بھودے (دھرم شرما بھودے)	ہر چند (ہر چند)
۱۱ھویں صدی عیسوی	سری کٹھ چرت (سری کٹھ چرت)	منکھک (منکھک)
بارہویں صدی عیسوی	راج ترنگنی (راج ترنگنی)	کلہن (کلہن)
بارہویں صدی عیسوی	نیم نروان (نیم نروان)	واگ بھٹ (واگ بھٹ)
بارہویں صدی عیسوی	نیشدھ (نیشدھ)	سری ہرش (سری ہرش)
بارہویں صدی عیسوی	پرتھوی راج دے (پرتھوی راج دے)	جیانک (جیانک)

ان تخلیقی یا ادبی رزمیوں کو شہرت اور مقبولیت ان کی کامیاب پیش کش کے سبب ملی۔ ۱۲ویں صدی عیسوی کے درمیان ہندوستان میں لسانی نقطہ نظر سے انقلاب کا وقت رہا ہے۔ اردو کی لسانی تخم ریزی ہو چکی تھی اور اب بھرتوں خصوصاً برج اور اودھی کی تخلیقی قوتیں بیدار ہو چکی تھیں۔ خصوصاً ودمی میں دہلی رزمیہ کی فارسی شکل، مثنوی، اپنے تمام اوصاف کے ساتھ داخل ہو رہی تھی۔ یہی مثنوی

آگے چل کر اردو میں بھی داخل ہوئی اور خوب داخل ہوئی۔ بہر حال سطور بالا میں سنسکرت کے ارتقا آمیز یا تاریخی اور تخلیقی یا ادبی رزمیہ کے عناصر ترکیبی کے بارے میں شعر یا تنقیدی نقطہ نظر سے سنسکرت ماہرین شعریات کے اصولوں پر اجمالاً اظہار کیا گیا ہے۔ اس مضمون کے آغاز میں مغربی افکار کا اجمالی خاکہ پیش کیا گیا تھا۔ رزمیہ سے متعلق مغربی اور سنسکرت کے ماہرین شعریات کے اصولوں میں کافی مماثلت پائی جاتی ہے۔ مغربی اور قدیم ہندوستانی شعریات کے علماء اس امر پر متفق ہیں کہ رزمیہ کا موضوع تاریخی ہونا چاہئے۔ اس میں عینیت آمیز زندگی کا اظہار ہونا چاہئے۔ اس کا افق بہت وسیع ہونا چاہئے۔ اس میں ذیلی واقعات کی شمولیت، اصل واقعہ کو تیز رفتار بنانے کے لئے کرنی چاہئے۔ رزمیہ کا ہیرو اعلیٰ کردار اعلیٰ، اعلیٰ قدروں کا حامل ہونے چاہئے۔ مغربی رزمیہ میں ہیرو کا کردار گرا ہو بھی ہو سکتا ہے اور آخرش اسکو شکست کا سامنا بھی کرنا پڑتا ہے۔ جیسا کہ ملٹن کی ہیراڈائزلاست (Paradise lost) میں ہے۔ مغربی رزمیہ میں صرف دلیری اور جواں مردی کا جذبہ ہی غالب ہے جبکہ قدیم ہندوستانی رزمیہ میں بہادری، عشقیہ جذبات، نیز زندگی کے مختلف محسوسات کا بیان ملتا ہے۔ مغربی اور قدیم ہندوستانی رزمیہ میں فوق الفطرت اور محیر العقول عناصر، انسانی زندگی پر براہ راست اور بالواسطہ اثر انداز ہوتے ہیں۔ مغربی رزمیہ میں قومی جذبات کے اظہار پر ہی زیادہ زور دیا گیا ہے۔ مثلاً ہومر کے رزمیوں میں یونانی قوم کی برتری کا اظہار ہے۔ ورجل کے رزمیہ میں رومی قوم کے جاہ و جلال کا بیان ہے (فردوسی بھی اپنے شاہنامہ میں ایرانی قوم کی افضلیت کے گن گاتا ہے) جبکہ قدیم ہندوستانی رزمیہ میں انسانی زندگی کی کلیت، اس کے عظیم کرداروں کے ذریعہ دکھائی گئی ہے۔ مغربی مفکرین، رزمیہ کا آخری مقصد، حصول انبساط بتاتے ہیں، جبکہ سنسکرت شعریات کے ماہرین، رزمیہ کو زندگی کے اعلیٰ مقاصد کے حصول کا ذریعہ مانتے ہیں۔ دونوں نظریات میں رزمیہ کی خارجی ہیئت کے لحاظ سے اور مقصد کی رو سے جزوی، اختلاف ضرور ہیں مگر دونوں کے تخلیقی اصول ایک جیسے ہیں اس لئے ایم۔ ڈکسن M. Dixon فرماتے ہیں کہ:

”مختلف مماثلت ہونے کے باوجود رزمیہ کی تخلیق میں کوئی فرق نہیں ہے۔“

سپارزمیہ جہاں بھی تخلیق ہوگا وہ بیانیہ ہوگا۔ اس میں ایک طاقتور داخلی نظام ہوگا۔ اور اس کے کرداروں کے کارنامے عظیم ہوں گے۔ اس کا اسلوب، موضوع کے اعتبار سے ارفع و اعلیٰ ہوگا۔ اس کا موضوع مختلف ذیلی واقعات اور بیانات سے مزین ہوگا۔

اصل متن یوں ہے.....

"Yet Heroic Poetry is one, whether of the East or West, The North or South, its blood and temper are the same and the true epic, Wherver created, will be a narrative poem, organic in structure, dealing with great actions and great characters in a style commensurate with the lordliness of its theme, which tends to idealize these characters and actions and to sustain and embellish its subject by means of episode and amplification."

M. Dixon, English Epic and Heroic Poetry, P. 24

رزمیہ کی تعریف کے نقطہ نظر سے مغربی اور قدیم ہندوستانی فکر کی روشنی میں جب ہم اردو شاعری پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں بہت زیادہ مایوسی کا شکار نہیں ہونا پڑتا۔ ابہتہ یہ ضرور ہے کہ رزمیہ کا جو متعین ہستی نظام ہے وہ ہمیں اردو شاعری میں نہیں ملتا، لیکن وہی یا تخلیقی رزمیہ کے مختلف عناصر ہمیں انیس اور اقبال کے یہاں پورے جاہ و حشم کے ساتھ دستیاب ہو جاتے ہیں۔ قبائل کا پر شوکت اسلوب (Grand style) رزمیہ کے اسلوب کی زبردست نمائندگی کرتا ہے۔ حالانکہ اقبال نے اپنی تخلیقی رزمیہ جاوید نامہ، فارسی میں نبھا مگر انھوں نے جن اسلامی کرداروں کے بارے میں اپنی بے مثل نیز زرخیز کہانی، فنی ملاحات کا مظاہرہ کیا ہے دران کے ذریعہ اسلامی

اقدار کی جس فنی مہارت سے تصویر کشی کی ہے وہ رزمیہ کے اہم عناصر کی شاندار تماسدگی کرتی ہے۔ اقبال کے پیش رو اور اقبال کے بعد کوئی بھی شاعر اس پر شوکت اسلوب کا مظاہرہ نہیں کر سکا۔ بات یہ ہے کہ اردو شاعری پر صنف غزل حاوی رہی ہے اردو کا قاری بھی غزل سے اتنا متاثر رہا ہے اور غزل ہمارے خمیر میں اتنی رچ بس گئی ہے کہ اس کی برتری غالباً ہمیشہ رہے گی۔ اس لئے غزل کے سامنے اردو شاعری کی دوسری اصناف مثلاً قصیدہ، رباعی، اور مثنوی وغیرہ اس انداز سے ترقی نہیں پاسکیں ایک وجہ یہ بھی رہی کہ ان اصناف میں کوئی ایسا شاعر بھی پیدا نہیں ہوا کہ وہ انھیں غزل کے مساوی یا اس سے برتر مقام دلا پاتا (فارسی مثنوی نے تو فارسی غزل کو برابر کی ٹکر دی تھی) نتیجہ یہ ہوا کہ میر اور غالب جو ہماری غزل کے بڑے شاعر ہیں، وہی پوری اردو شاعری کے بھی بڑے شاعر قرار پائے۔ ہمارے نقاد مجبوراً غزل اور افسانے کی مقبولیت اور ان کے تخلیقی تناسب کی وجہ سے انھیں کی قدر و قیمت کے تعین میں ہی جان کھپاتے رہے ہیں اور لگتا ہے کہ یہ سلسلہ ابھی بہت دنوں تک چلتا رہے گا۔ تعجب کی جا ہے کہ ہم نے سانیٹ، تراویہ، ہائیکو وغیرہ کو اپنانے میں فخر محسوس کیا۔ رباعی، قصیدہ، شہر آشوب، ترکیب بند اور ترجیع بند کو فراموش کر دیا، جبکہ یہ چیزیں اپنی تھیں۔ یہی کیا کم ہے کہ آج کے متعدد شاعر دوہے لکھ رہے ہیں اور خوب لکھ رہے ہیں۔ بہر حال مغربی اور قدیم ہندوستانی شعریات رزمیہ کو تمام شعری اصناف پر فوقیت دیتی ہیں۔ اس کا خاص سبب یہ ہے کہ رزمیہ میں زندگی کے تمام پہلو ایک ساتھ ایک ہی تخلیق میں سمودے جاتے ہیں اور یہی وہ صنف ہے جس میں شاعر اپنی جولانی طبع کا اظہار اپنی صلاحیت کی کلیت کے ساتھ کر سکتا ہے، اردو میں مثنوی کی بھی ایک قابل قدر روایت، فارسی مثنویوں کے تتبع میں رہی ہے، اردو مثنویاں تعداد میں تو بہت ہیں مگر ان میں اکثریت، عشقیہ داستانوں کی شکل میں ہیں، باقی عارفانہ کلام کی شکل میں ہیں۔ ان کے ہیرو کا اولین مقصد صرف وصل یا رہے ان کا کوئی ارفع و اعلیٰ مقصد نہیں ہے۔ نہیں نہ تو معاشرے کی فلاح کی فکر ہے اور نہ ہی زندگی کے مسائل کو حل کرنے کی چچی لگن ہے۔ اور اسی لئے ان مثنویوں میں رزمیہ کی قبیل میں قطعاً نہیں رکھا جاسکتا ہے میں نے اسی لئے بغیر کسی ذہنی تحفظ کے تخلیقی رزمیہ پر توجہ دی اور سنسکرت کے تخلیقی رزمیہ (تاریخی یا لہجہ آئیز رزمیہ نہیں) کے

اصولوں کی بنیاد پر "مہا بھشکر من" اور "لم یات نظیرک فی نظر دو تخلیقی رزمیے پیش کئے۔ اردو کے ارباب نظر نے ان دونوں کو پسندیدگی کی نظر سے دیکھا۔ ہمارے بعض ناقدین نے انھیں رزمیہ ماننے سے بھی انکار کر دیا جبکہ میں نے واضح کر دیا تھا کہ یہ رزمیہ ارتقا آمیز یا تاریخی رزمیہ نہیں ہیں بلکہ تخلیقی رزمیہ ہیں۔ بات یہ ہے کہ ہمارے یہاں اردو میں بہت سے الفاظ کے بارے میں غلط فہمیاں پھیلی ہوئی ہیں۔ رزمیہ کے بارے میں بھی یہاں جنگ و جدل کے بیان کو ہی رزمیہ مانا جاتا ہے جبکہ جنگ و جدل کا بیان تو رزمیہ کے ایک جزو کی حیثیت رکھتا ہے۔ بہر حال ان دونوں رزمیوں کا احتساب تخلیقی رزمیہ کے اصولوں کی روشنی میں ابھی باقی ہے۔

حواشی

1. As to that poetic imitation, which is narrative in form and employs a single metre, the plot ought as in a tragedy to be constructed on dramatic principles. It should have for its subject a single action, whole and complete, with a beginning, middle and an end. It will thus resemble a single and coherent organism and produce the pleasure proper to it. Aristotle's Theory of poetry and Fine arts. By S.H Butcher page 89. 90

2. Epic poetry agrees with tragedy in so far as it is an imitation in verse of characters of a higher type. Aristotle's theory of poetry and fine arts. By S H butcher page 21

3. As to the general taste, there is a little reason to doubt that a work where heroic actions are related in an elevated style, without further requisite be termed an epic

poem.

English epic and heroic poetry.

-M.Dixon , p. 18

4. " Le. Bossue defined epic , therefore , as a composition in verse intended to form the manners by instructions disguised under the allegories of an important action ".

English epic and heroic poetry - page 2.M. Dixon

5. The first (authentic) epics are intended for recitation, the literary epic is meant to be read ,

The Epic . L. Abercrombie. page .39

6. In th first place ,a poem constructed out of ballads, composed some how or other by the folk, ought to be more natural than a work of deliberate art."a literary epic .'

-The epic ' . L. Abercrombie, page . 28

7. 'I prefer to divide in to Primary Epic and Secondary Epic . The secondary here means not , the second rate ' but what comes after, and grows out of the, primary.

A preface to Paradise Lost.

G. S Lewis. Page. 12

8."Moreover, these (Ilhad and Odyssey) truly great Poems have been models for the Epic in every western age that know them, or the works perpetuated their pattern (i.e Virgil's Aeneid).It is probable that we should never have had the

"Artificial Epics" as they have been called of Vergil, Lucan, Dante, Milton and the rest, if the Homeric poems had been lost.

It is even possible that such a loss would have been prevented the 'grand style, of poetry from being consciously cultivated' The outline of literature..... edited by John Drinkwater, revised and Extended Vol. One 1940, London, page 379. The prime material of the epic poem, then must be real and not inventedIt means that the story must be founded deep in the general experience of men,

The Epic, L. Abercrombie, P. 55

10 Whereas the epic action moves slowly with a kind of unhurried stateliness and can only achieve, elevation, grandeur, by the mass or volume of its interests, it may seek to enlarge the volume of these interests by the introduction of numerous subsidiary characters or by the variety of its episodes or by the romantic charm of its scenery by any or all of these.

English Epic and heroic poetry

M. Dixon Page . 22

سنسکرت کی بصری شاعری (ڈرامہ)

قدیم ہندوستانی شعری روایت میں شاعری کی دو اقسام کو استحکام ملا۔ اول سمعی شاعری (श्रव्य काव्य) دوم بصری شاعری (दृश्य काव्य) بصری شاعری کو ہی ڈرامہ اور وسیع تناظر میں تمثیل (رूपک) کہا گیا۔ تمثیل یا روپک کی ایک قسم ڈرامہ بھی ہے۔ سمعی شاعری میں بیانیہ اور استعاراتی نیز علامتی فص کو اہمیت حاصل رہتی ہے۔ جب کہ بصری شاعری میں اداکاری کو ہی اولیت دی گئی ہے۔ اس حقیقت کے پیش نظر ہی کالہ اس (कालास) نے ڈرامہ کی شعریات کو تجربات کے اختراع کا منبع کہا ہے۔ اصل متن یوں ہے

प्रयोग-प्रधान हि नाट्यशास्त्रम्

۔۔ ماہو کا گنی مترم

آچار یہ بھرت کا ذیل ہے کہ ڈرامہ عوامی اعمال (लोक-वृत्त) کی پیروی ہے، جس میں مختلف جذبات اور حالات شامل رہتے ہیں۔ اصل متن یوں ہے۔

नानाभावोपसम्पन्न नानावस्थान्तरात्मकम्

लोक-वृत्तानुकरण नाट्यमत्त-मया कृतम्

تالیف شاستر ۱۱۲/۱

قدیم ہندوستانی شعریات نے سمعی شاعری کی طرح ہی بصری شاعری کا مقصد بھی اہل دل کو کیفیت آمیز انبساط یعنی رس (रस) سے ہم آہنگ کرنا بتایا ہے سمعی شاعری میں قاری کو شے، ہیرو پوشاک اور ماحول وغیرہ کا تصور کرنا پڑتا ہے۔ جبکہ بصری شاعری میں یہ سارے عناصر اسٹیج پر ہی موجود رہتے ہیں اور اس حقیقت کے پیش نظر ڈرامہ ہر زمان و مکان میں سب سے زیادہ مقبول

شاعری کی قسم رہا ہے اور اسے اس نقطہ نظر سے ادب کا لطیف ترین پیرایہ اور شاعری کا بلند ترین افق تسلیم کیا گیا ہے۔ سبب یہ ہے کہ ڈرامہ صرف شاعری نہیں ہے بلکہ اس میں رقص، موسیقی اور مصوری وغیرہ مختلف فن موجود رہتے ہیں۔ اس لئے قدیم ہندوستانی روایت کی رو سے ڈرامہ صرف تفریح کا ذریعہ نہیں ہے، بلکہ اس کا مقصد انسان کو ارضی، مذہبی اور روحانی ارتقا کی طرف لے جانا ہے، اس ضمن میں سرایم مونیرولیس کے اقتباسات پیش کرنا مناسب رہے گا۔ اپنی تصنیف ”دانش ہند“ (Indian wisdom) میں وہ فرماتے ہیں۔

”اگر ہم یہ بات ذہن میں رکھیں کہ پندرہویں صدی سے پہلے جدید یورپ کے ملکوں کے پاس ڈرامہ نہیں پایا جاتا، تو موجود قدیم ہندوستانی ڈراموں کی قدامت، جن میں چند پہلی یا دوسری صدی عیسوی کے بھی ہیں، خود بخود ایک اہم صورت حال کی شکل میں سامنے آتی ہے۔ ان ڈراموں کی قدامت کے ساتھ ان کی ادبی قدر و قیمت کا بیان بھی ہونا چاہئے، جو مشرقی انداز اور پیرایے کے ہوتے ہوئے بھی حقیقی شاعری کے خزانے کی شکل میں ہیں..... اس میں شک نہیں کہ یونانیوں کے ڈراموں کی اداکاری کے مصداق ہی قدیم ہندوستانی ڈرامے کی نشوونما کسی محفل میں کئے جانے والے رقص سے ہوئی ہوگی، یہ رقص اپنی اولین شکل میں نغمہ اور موسیقی کے ساتھ توازن رکھتے ہوئے جسمانی حرکات تک ہی محدود تھا مگر وقت کے ساتھ ساتھ اس رقص کی مختلف متوازن حرکات یا مختلف رسوں اور جذبات کا اظہار کرنے کیلئے رقص کے لاسیہ ۲ (لاسیہ) اور تاٹو ۳ (تاٹو) انداز پیدا ہوئے، جلد ہی رقص کو اتنی وسعت حاصل ہوئی کہ زیادہ ترقی یافتہ علم موسیقی کی کلاسیکی مشقوں کے ساتھ کی گئی خاموش اداکاری میں جسمانی حرکات اور جذبات کا اظہار بھی شامل ہو گیا اور جذبات کے اظہار کے ساتھ ساتھ نغمہ یا گیت

کے اختتام پر دلی محسوسات کا اظہار بھی کیا جانے لگا۔ آخر کار موسیقی اور نغمے کی جگہ فطری بیان آ موجود ہوا، اور جسمانی حرکات، ڈرامے کے مکالموں کو اور زیادہ اثر بنانے کیلئے معاون بن گئے۔

سرمونیر ویلیامس (Sir Monier Williams) آگے رقمطراز ہیں کہ :-

”جب ہم حقیقی ڈرامائی تخلیقات پر آتے ہیں تو ہمیں یہ ماننا پڑتا ہے کہ رزمیہ شاعری اور اکثر سنسکرت تخلیقات کے ہر شعبے کی طرح، ڈرامہ کی تخلیق بھی بہت قدیم زمانے میں ہوئی۔ اس بات کے شواہد موجود ہیں کہ تیسری صدی ق.م میں اشوک اعظم کے دور حکومت میں بھی ڈرامے سلج گئے جاتے تھے، اس زمانے میں ہندوستان اور یونان کے تعلقات ضرور قائم ہو چکے تھے، لیکن یہ حقیقت اپنی جگہ ہے کہ اس وقت تک سنسکرت ڈرامے نے یونانی اثر قبول نہیں کیا تھا۔“

وہ آگے فرماتے ہیں کہ :-

”سامی ممالک کی دلچسپی اداکاری میں کبھی نہیں رہی ... بر خلاف ان کے یونانیوں ہندوستانیوں اور چینیوں میں ڈرامہ کا ارتقا فطری طور پر ہوا۔ یونان اور ہندوستان میں رزمیہ شاعری، صرف و نحو، فلسفہ، منطق اور شعریات کا جنم بھی شاندار طریقے سے ہوا، یہ اور بات ہے کہ ان دونوں ملکوں نے باہمی افہام و تفہیم کو بھی استوار کیا، لیکن حقیقت یہ ہے کہ قدیم ہندوستانی ڈرامہ دوسرے ممالک کے ڈراموں سے مماثلت رکھتے ہوئے بھی اپنا ایک الگ اور خصوصی وجود رکھتا ہے۔ اس کے ساتھ اگر یہ کہا جائے کہ ہمارے پاس موجود قدیم ترین ہندوستانی ڈرامہ، مرچھ کفکم (मृच्छकटिकम्) کا تخلیق کار شودرک (शूद्रक) غالباً پہلی یا دوسری صدی عیسوی کا شاعر تھا تو اس ڈرامہ سے پندرہویں صدی کے بعد کے

انگریزی ڈراموں کے ساتھ مماثلت پا کر ایک انگریز قاری روناظر حیرت زدہ رہ جائے گا۔ جس فنکاری کے ساتھ کہانی کا مواد ترتیب دیا گیا ہے اور جس مہارت سے واقعات کو تہذیب دی گئی ہے نیز جس طرح سے کردار نگاری پیش کی گئی ہے اور اسلوب میں جو جدت اور دلکشی ہے، وہ واقعی قابل تعریف ہے..... سٹیج کی تیاری، کرداروں کے لئے لطیف اداکاری اور مختلف بصری تخیلات میں بھی ایک توازن موجود ہے۔ خود کلامی (स्वगत कथन)، سٹیج پر داخلہ، مکالموں کی ادائیگی کا طور طریقہ اور جذبات کا اظہار، اشک باری اور مزاح کا پہلو وغیرہ اسی طرح موجود ہیں جیسا کہ جدید انگریزی ڈراموں میں موجود ہیں۔“

سرمونیر لیس آگے ایک اہم نکتے کی طرف اشارہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں کہ:-
 ”مرچھ کلکم کے علاوہ بہت سے دوسرے قدیم ڈرامے بھی دستیاب ہیں ان کی تقسیم یورپ کے ڈراموں کی طرح ممکن نہیں ہے۔ ان ڈراموں کو یورپ کے ڈراموں کی طرح طریب (comedy) یا المیہ (Tragedy) کی صفوں میں نہیں رکھا جاسکتا کیونکہ اگر المیہ کیسے غم آمیز اختتام ضروری سمجھا جائے تو سنسکرت ڈرامہ قطعی طور پر المیہ ڈرامہ نہیں ہے۔ سنسکرت ڈرامہ میں مختلف عناصر بہ یک وقت موجود ہیں جن میں خوشی اور غم، سدا اور نحس، من سب اور غیر مناسب، ظلم اور انصاف وغیرہ، سنسکرت ڈرامہ کے اختتام تک باہمی طور پر شیر و شکر رہتے ہیں۔ ڈرامے کے آخری باب میں ایک توازن کی موجودگی رہتی ہے۔ سکون پریشانیوں پر فتح حاصل کرتا ہے اور ناظرین کے دل، جو ظلم عناصر کی بالادستی کو دیکھنے کی وجہ سے اب بے قرار نہیں رہتے، پر سکون ہو جاتے ہیں اور ڈرامے سے ملنے والے سبق سے شفاف ہو جاتے ہیں۔ مطلب یہ کہ مغربی نقطہ نظر کی روشنی میں

منسکرت ڈرامے میں خالص طربیہ اور خالص المیہ نہیں ملتا۔ یہ سارے عناصر انسانی زندگی کی طرح ایک ساتھ منسکرت ڈرامے میں موجود ہیں۔ دراصل اس حقیقت کے پس پشت دونوں معاشرہ کی قدریں رہی ہیں۔ حالانکہ یونانی معاشرہ اور آریوں کے معاشرے کا منبع ایک ہے لیکن اپنی اپنی جغرافیائی صورت حال کے سبب ان دونوں کی سوچ میں نمایاں فرق پیدا ہوا، فن کی ہیئت میں یونانی معاشرے کی پیچیدگیاں صاف جھلکتی ہیں۔ وہاں المیہ کی ساخت وہاں کے معاشرے کے مطابق ہی خلق ہوئی۔ اس لئے ظلم سے بھرے ہوئے تاریخی حقائق اور دہشت آمیز سچائیوں نے ڈرامے پر بھی اپنے اثرات مرتب کئے۔ ارسطو نے کہا تھا کہ المیہ صفات والے اعمال، رنج و غم سے بھرپور ہوتے ہیں اور ان اعمال کو انجام دینے والے افراد وہ ہوتے ہیں جو محبت کے فطری بندھنوں کے سیر ہوتے ہیں مثال کے طور پر جب ایک بھائی اپنے دوسرے بھائی کو قتل کر دیتا ہے یا اسے قتل کرنے کا ارادہ رکھتا ہے یا ایک بیٹا اپنے باپ کو قتل کر دیتا ہے۔ تو یہاں ارسطو سوال کرتا ہے کہ المیہ ہیرداس طرح کے ظلم آمیز اعمال کے مرتکب کیوں ہوتے ہیں؟ مثال کے طور پر اپنے باپ کو قتل کر کے اپنی ہی ماں سے شادی کیوں کرتے ہیں؟ ایب ہیرداس جب اپنے اس طرح کے اعمال پر غور کرتا ہے تو اسے جو احساس ہوتا ہے وہ اس کے قلب کو کرب آمیز کر دیتا ہے، اور ناظرین کے دلوں میں اس کی ایسی حالت پر اس کے لئے رحم کا جذبہ پیدا ہوتا ہے۔ یقیناً اس صورت حال کو یونانی ڈرامہ کی معراج مانا گیا ہے۔

دوسری طرف آریوں کا معاملہ مختلف تھا۔ رگ وید (Rigveda) کے زمانے کا معاشرہ جانوروں کو پال کر اپنی زندگی گزارتا تھا، اس کے افراد خانہ بدوشی کی زندگی گزارتے تھے۔ کبھی کبھی

شکار بھی کرتے تھے۔ وہ کھیتی کرنا نہیں جانتے تھے لیکن شراب (سوم-رسم) سے انہیں بڑی رغبت تھی۔ ان کے دیوتا بھی سوم رس کے شوقین تھے۔ آریہ لوگ جس طرح بڑے جری اور بہادر تھے اسی طرح شراب اور گوشت میں ان کی بڑی دلچسپی تھی ایسی حالت میں وہ روح اور قادر مطلق نیز نجات کے بارے میں بالکل نہیں سوچتے تھے لیکن دھیرے دھیرے ویدوں کے رشی پورے معاشرے کی قوت کو فرد کی نمائندگی قرار دیتے ہوئے اس قوت کو ایک وسیع تناظر عطا کرتے ہیں۔ یہ معاشرہ بہر حال اشرافیہ معاشرہ ہے، جس کے بارے میں ویدوں کے رشی اپنی فکری تجلی کو استعمال کرتے ہیں۔ بعد میں اُنیشدوں کے فلسفی الہیات کے بارے میں غور و فکر کرتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ فرد کا اپنا تشخص ختم ہو جاتا ہے، بہر حال اس طویل دور میں رشیوں اور فلسفیوں کے بعد آچار یوں کا زمانہ آتا ہے جو روحانیت کی طرف راغب ہوئے لیکن رشیوں اور فلسفیوں کے درمیان ایک کڑی مٹیوں کی آتی ہے، جو فکری سطح پر رشیوں سے جڑے ہوئے تھے مثال کے طور پر بھرت مٹی، واتسیا مٹی، کھل مٹی اور گوتم مٹی وغیرہ نے فنون لطیفہ کے ارضی سرکاروں کو زیادہ اہمیت دی۔ یہی وجہ ہے کہ یونانی اور ہندوستانی ڈرامے کے درمیان بہر حال اپنے اپنے معاشرے کے سبب ایک فرق پیدا ہوا، جو فطری تھا۔ سکندر کی آمد کے بعد یونانی فکر اور ہندوستانی فکر کی باہمی افہام و تفہیم نے ایک دوسرے پر ضرور اثر ڈالا مگر دونوں کے بنیادی خطوط اپنی شناخت محفوظ رکھنے میں کامیاب رہے۔ یہاں صرف ایک مثال پیش کی جا رہی ہے کہ قندھار اور پنجاب کے علاقے میں یونانیوں کی موجودگی نے انڈو ہلنک Indo Hellanic بت تراشی کا "گاندھار" اسلوب (۵۰ صدی ق۔ م سے ۳۰۰ صدی عیسوی) منظر عام پر طلوع ہوا جس میں مواد تو مقامی یعنی بودھ ہے لیکن اسلوب یونانی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ اسلوب اچانک نمودار نہیں ہوا اس سے قبل بھی دونوں تہذیبوں کے ثقافتی عنصرا یک دوسرے کی طرف ضرور راغب ہوئے ہوں گے۔ ظاہر ہے کہ جب بت تراشی پر اس طرح کا یونانی اثر پڑا تو ڈرامے پر بھی یونانی عنصروں کا اثر انداز ہوئے ہوں گے۔ ثقافتی لین دین اس وقت، جو فطری راہ اختیار کر لیتا ہے جب دونوں معاشروں میں ذہن اشرافیہ طبقہ موجود ہو۔ سنسکرت کے مہا، کا خیال ہے کہ کژن (رحم) بھیانک (خونخاک) ہا سیہ

(مزاح) اور روور (غضبناک) رس ہو سکتا ہے کہ یونانی اثرات کے سبب زیادہ کھل کر سامنے آئے ہوں۔ لیکن یہ حقیقت اپنی جگہ ہے کہ ہندوستانی ڈرامہ ان سب حالات کے ہوتے ہوئے بھی یونانی ڈرامہ سے بہر حال ایسا الگ وجود بچائے رکھنے میں کامیاب رہا۔

جیسا کہ ہم نے اوپر عرض کیا مٹیوں کی جماعت میں ہجرت منی ایک ایسے عظیم شخص ہیں جنہوں نے شعرِ یاتی نقطہ نظر سے ڈرامہ پر اپنی تصنیف تائیہ شاستر (नाट्य-शास्त्र) میں تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔ اس تصنیف میں انہوں نے ڈرامے کے علاوہ موسیقی اور شعریات پر طویل مباحث پیش کئے ہیں۔ اس تصنیف کے بعد بھی ڈرامہ پر دشر و پک ۵ (दशरूपक)، کاویہ پرکاش ۶ (काव्यप्रकाश)، کاویہ ورش ۷ (काव्यदर्श) ساہتہ ورپن ۸ (साहित्य दर्पण)،

کاویا لکار ورت ۹ (काव्यालकार वृत्ति)، انکار کو سٹھ ۱۰ (अलकार कौस्तुभ)، کاویا لکار سرو سوا ۱۱ (काव्यालकार सर्वस्व)، گولیا تند ۱۲ (गोलिया तन्द)، اور چندرالوک ۱۳ (चन्द्रालोक)، وغیرہ میں ڈرامہ کی شعریات پر بھرپور روشنی پڑتی ہے۔ بہر حال اس سے قبل کہ ہم ڈرامے کی شعریات پر اظہار خیال کریں مناسب معلوم ہوتا ہے کہ سنسکرت ڈرامے کے ارتقا پر گفتگو کر لی جائے۔

اس ضمن میں جو مواد زبانی روایت کی شکل میں موجود ہے اس کے مطابق ڈرامہ کی شروعات تریتا نیک (त्रेता युग) کے آغاز میں سورگ ۱۳ (सुरग) میں ہوئی۔ اندر اور دوسرے دیوتاؤں کی گذارش پر برہمانے رگ وید سے قرات، سام وید سے نغمہ، یجور وید سے اداکاری اور اتھرو وید سے ”رس“ لے کر پنجم وید یعنی تائیہ وید ۱۴ (ताय्य वेद) کی تخلیق کی اس کے بعد برہما کے حکم سے ہجرت منی نے سورگ میں اندر دھوج (अन्तराध्वज)، کے تہوار پر ڈرامہ کو پہلی بار پیش کیا، جس میں راکششوں پر دیوتاؤں کو فتیاب دکھایا گیا۔ اس کے بعد و شوکر ماہ ۱۵ نے سورگ میں تائیہ شاستر کی تعمیر کی۔ تائیہ شاستر کے چوتھے باب کے مطابق برہما کے حکم سے ہجرت نے شوچی کے سامنے امرت ملےخصن (अमृत मथन)، اور ترپڑواہ (त्रिपुड वाह) نام کے دو ڈرامے پیش کئے جس سے خوش ہو کر شوچی نے ڈرامے میں ناٹو (नाट्य) رقص کو بھی شامل کرنے کی

اجازت دے دی۔ تائیہ شاستر کے آخری باب کے مطابق بھرت کے بیٹوں نے سورگ سے آکر دنیا میں ڈرامہ کو مقبولیت دلائی۔ ظاہر ہے کہ ڈرامہ کے آغاز کے بارے میں یہ تفصیلات آج کے استدلالی ذہن والے افراد کو قابل قبول نہ ہوں گی، لیکن ان اسطوری بیانات کی روشنی میں تجزیہ کرنے پر ہم پاتے ہیں کہ چاروں ویدوں کی تخلیق کے بعد ہی برہما نے تائیہ وید کی تخلیق کی۔ شروعاتی دور کے ڈرامے اسطوریات پر ہی مبنی تھے جیسا کہ اوپر عرض کیا جا چکا ہے کہ راکششوں پر دیوتاؤں کی فتح سے متعلق واقعات پر ڈرامے کھیلے گئے مطلب یہ کہ برائی پر اچھائی کے غلبے کا نقطہ نظر ہی سنسکرت ڈرامے کا مقصد رہا۔ ظاہر ہے کہ اسی لئے سنسکرت ڈرامہ خالص المیہ ڈرامہ کبھی نہیں رہا۔

سنسکرت ڈرامہ کے آغاز کے بارے میں جدید علماء نے جدید نقطہ نظر سے بھی غور و خوض کیا ہے۔ ان علماء نے رگ وید کے مکالموں سے متعلق حصوں کو ڈرامہ کا منبع قرار دیا ہے۔ وینرنیٹج ۱۶ Winternitz نے اس ضمن میں یہ نتیجہ نکالا ہے کہ رگ وید کے مکالموں والے حصوں کو ہی قدیم واقعی شاعری کہا جاسکتا ہے اور اسی کو انھوں نے ڈرامہ اور رزمیہ شاعری کی بنیاد بتایا اور اسی کو انھوں نے موسیقی اور رقص کا بھی منبع بتایا مگر کیٹھ (Keith) نے ان کے خیال سے اختلاف کرتے ہوئے ان مکالموں کے حصوں کو مراہی ڈرامہ ۱۷ Ritual Drama ماننے سے انکار کیا ہے اور یہ خیال ۱۸ ظاہر کیا ہے کہ ویدوں کے زمانے میں ڈرامہ کے سارے عناصر مثلاً واقعہ، مکالمہ، موسیقی، اداکاری اور رقص وغیرہ موجود تو تھے مگر یہ سبھی عناصر مل کر ڈرامہ کی شکل اختیار کر گئے ہوں، اس کی کوئی مثال موجود نہیں ہے۔ کیٹھ یہ نتیجہ ۱۹ نکالتے ہیں کہ برخلاف اس کے، یہ یقین کرنے کیلئے کافی وجوہ موجود ہیں کہ مہا کادیوں (مہاکاویو) یعنی رزمیوں کی قراءت کے ذریعہ ہی ڈرامہ کے خوابیدہ امکانات روشن ہوئے، اور جس کے سبب ہی ڈرامہ کی ادبی شکل نشوونما اختیار کر گئی۔ وہ آگے یہ بھی کہتے ہیں کہ ڈرامہ کے پس پشت رزمیہ کی اہمیت کے ساتھ ہی ساتھ ڈرامہ کی نشوونما میں مذہب ۲۰ کا بھی ہاتھ رہا ہے۔ کیٹھ کے یہ خیالات ہم ہیں لیکن یہ پورے سچ کی شکل میں نہیں ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ ڈرامہ کی نشوونما میں رزمیہ اور وشنو

(विष्णु) نیز شو کی پرستش کا خاص کردار رہا ہے لیکن نامیہ شاستر ہمیں بتاتا ہے کہ مہا کاویوں یعنی رزمیوں یعنی رامائن اور مہا بھارت سے ڈرامہ کو مواد، کردار، بیانیہ، رس اور اخلاقیات نیز انسانی زندگی کی تصویر کشی وغیرہ عناصر دستیاب ہوئے۔ بہر حال حقیقت یہ ہے کہ رزمیہ اور مذہبی کرداروں کی پرستش یعنی ان دونوں عناصر کے سبب ڈرامہ کے ارتقا میں مدد ملی۔ ہمارے ملک میں تاریخی اعتبار سے اسطوریاتی تاریخ کی روایات، ویدوں کے زمانے سے چلی آرہی ہیں ان کی روشنی میں کہا جاسکتا ہے کہ جری افراد، دیوتاؤں، رشیوں، مینوں اور کائنات سے متعلق کہانیاں قدیم زمانے سے ہی بہت مقبول رہی ہیں۔ یہاں یہ حقیقت بھی پیش نظر رکھنا چاہیے کہ جب آریہ لوگ ہندوستان میں آئے اس زمانے میں انھیں یہاں کی ایک شہری تہذیب (جو آریوں کی تہذیب سے بہتر تھی اور جو وادی سندھ میں موجود تھی) سے نبرد آزما ہونا پڑا اور آریوں کو اس پر فتح بھی حاصل ہوئی۔ موہن جو دڑو، ہڑپا، روپڑ، ہوتھل (گجرات) سرکوتا (بج) اور کالی بگا (راجستھان) کی تہذیب (۲۳۰۰ ق۔ م سے ۱۷۵۰ ق۔ م تک) میں رقص، موسیقی ترقی یافتہ تھل میں موجود تھی اور ان کے اثرات آریوں کی تہذیب پر بھی پڑے، ظاہر ہے کہ اس تہذیب کی روایات کا اثر بھی آریوں پر ضرور پڑا ہوگا۔ آریوں کا دیوتا شو (शु) موہن جو دڑو اور ہڑپا کا پشو پتی (पशुपति) دیوتا ہی ہے۔ اس طرح قدیم زمانے کی کہانیوں کا تعلق وادی سندھ کی تہذیب سے ضرور رہا ہے۔ یہ تہذیب اپنی پوری آب و تاب میں بین الاقوامی تھی کیونکہ اس کا تعلق وجد فرات کی وادی اور وادی نیل میں بسنے والی ترقی یافتہ تہذیبوں سے تھا۔ حالانکہ یہ آریوں سے شکست کھا گئی تھی مگر اس کے تہذیبی اور ثقافتی عناصر اتنے طاقتور اور پرکشش تھے کہ آریوں نے انھیں بڑی خوش دلی سے قبول کیا۔ بہر حال عرض کرنے کا مدعا یہ ہے کہ سنسکرت ڈرامہ کیلئے خام مواد صرف آریوں کی تہذیب نے ہی فراہم نہیں کیا بلکہ وادی سندھ کی مفتوح تہذیب کی روایات نے بھی سنسکرت ڈرامہ کی نشوونما کے لئے زمین تیار کر دی تھی۔ آگے چل کر جیس کہ اوپر عرض کیا جا چکا ہے پرانوں کی کہانیوں، رامائن اور مہا بھارت نے سنسکرت ڈرامہ کے لئے ایک زرخیز ماحول تیار کر دیا۔

سنسکرت ڈرامہ کے ارتقاء کی بنیاد پر اظہار خیال کرنے کے بعد ضروری معصوم پڑتا ہے

کہ سنسکرت ڈرامہ کی شعریات پر اظہار خیال کیا جائے۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ سنسکرت شاعری کی تمام اقسام میں ڈرامہ کو سب سے زیادہ خوبصورت اور اہم قسم مانا گیا ہے۔ آچاریوں کا خیال ہے کہ

”شاعری میں ڈرامہ ہی سب سے زیادہ خوبصورت ہے۔“

اصل متن یوں ہے۔

काव्येषु नाटक रम्यम्

اس ضمن میں کالہ اس نے بھی اپنی تصنیف ”مالوکا گنی مترم“ (मालविकाग्निमित्रम्) میں ڈرامہ کی تعریف کرتے ہوئے ارشاد فرمایا کہ:-

”الگ الگ دلچسپیوں والے افراد کے دلوں کو مختلف قسم سے نشاط انگیز

کرنے کا صرف ایک ہی ذریعہ ڈرامہ ہے۔“

اصل متن یوں ہے۔

नाट्यभिन्नरु वैज-स्य बहुधाप्येक समासाधनम्

آچاریہ بھرت نے ثانیہ شاستر میں ڈرامہ کو سب کے دلوں کو بہلانے والا (विनोदजननम्)، قندے کی تعلیم دینے والا (हितोपदेशजननम्) اور مکان دور کرنے والا (विश्रान्तिजननम्) بتایا ہے۔ بھرت نے دو مقامات پر ڈرامہ کا ذکر ثانیہ شاستر میں کیا ہے۔ اکیسویں باب میں وہ فرماتے ہیں کہ:-

”چونکہ اس میں بھی اجزاء اور معاون اجزاء نیز ہر ایک رفتار کو سلیے وار منظم

کر کے ان کی اداکاری کی جاتی ہے یعنی انھیں ناظرین تک پہنچایا جاتا ہے،

اس لئے اسے ناکم کہا جاتا ہے۔“

اصل متن یوں ہے۔

२. मात्स्वभाव सहृदय सागोपागगति कम

भिनीय । गम्यते च तस्माद्वै नाटकम् ॥

تائیہ شاستر کے سترہویں باب کے آخر میں ڈرامے کی تعریف دیوں کرتے ہیں۔
 ”جسمیں نرم اور لطیف، لحاظ اور معافی ہوں، اذوق نفاذ و رعیتی نہ ہوں اور جو
 اہل دانش کو مسرت سے ہمکنار کرنے لائق ہوں، ذہین افراد جسے کھیل سکیں،
 جس میں مختلف رسوں کی موجودگی ہو، جس میں سارے مرکبات موزوں ہوں
 وہی ڈرامہ ناظرین کے سامنے پیش کئے جانے کے لائق ہوتا ہے۔“
 اصل متن یوں ہے:-

मृदु ललित पदार्थ गूढाशब्दार्थहीन ।

बुध मन सुखयोग्य बुद्धिमन् तयोऽयम्

मदुःसाकृता मार्ग साक्षात्मान गूढम ।

मार्गः प्रत्यक्षः साक्षात्मान गूढः ॥ १ ॥

ڈرامہ عینیت آمیز ہو یا حقیقت آمیز ہو اس پر آپاریوں نے مختلف آراء پیش کی
 ہیں۔ ان میں چند علماء ایسے ہیں جن کا خیال ہے کہ ڈرامہ عینیت آمیز ہونا چاہئے اس میں کسی مشہور
 اور مخصوص ہیرو کو اس طرح پیش کیا جائے کہ زندگی کے نشیب و فراز سے گزرتا ہوا ہر طرح کے
 حالات میں اس کا عمل غیر معمولی ہو، لیکن اس غیر معمولی پن میں دوسروں کی بھلائی، جذبہ ایثار اور
 عوام الناس کی فلاح اور ترقی مضمر ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ ایک عینی حالت، حقیقت سے الگ کوئی چیز
 نہیں ہے۔ سنگلاخ زمین پر چلتے ہوئے جب کوئی عظیم شخص کارہائے نمایاں انجام دیتا ہے، جس
 کے سبب وہ معاشرے میں محبت، احترام اور عقیدت کی نظروں سے دیکھا جاتا ہے اور اس شخص کی
 حیات اور کارناموں کی روشنی میں جب کسی ڈرامہ کی تخلیق ہوتی ہے تو ڈرامہ عینیت آمیز کہا جاتا
 ہے۔ اس کے برخلاف جو چیز حقیقت جیسی ہے اس کا بیان بالکل سی طرح پیش کرنا حقیقت پسندانہ
 تخلیق کہا جاتا ہے۔ حقیقت پسندی (Realism) کی جو تحریک فرانس میں شروع ہوئی اس کا
 ماننا تھا کہ جو بھی ردی اور قدیم ہے۔ وہ معاشرے کی ترقی میں رکاوٹ ہے اور اس کی پذیرائی سے
 مراد یہ ہے کہ چند با اثر افراد کی قصیدہ خوانی نہ جائے اور سادہ لوح عوام الناس کو نظر انداز کر دیا

جائے۔ اسلئے مساوات کا تقاضہ یہ ہے کہ معاشرے کے ہر فرد کی اہمیت کو تسلیم کیا جائے۔ فرانس کی اس تحریک کا، نانا تھا کہ ہمیں اپنی تخلیقات میں زندگی کی سچائیوں کی تصویر کشی اس طرح کرنا چاہئے کہ ان کی شکل پوری اصیت کے ساتھ اُجاگر ہو جائے اور یہ تصویر کشی پوری طرح فوٹو گرافی جیسی درست (Photographic Accuracy) کے ساتھ کی جائے اور اس میں کسی فنکاری کو شامل نہ کیا جائے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس تحریک کے علم برداروں نے سچی اور کھری بات کہنے کی لگن میں افراد اور معاشرے کی اس درجہ تنقید کی کہ وہ ادب، ادب کے فطری تقاضوں کے بالکل خلاف ثابت ہو گیا اس نقطہ نظر سے اگر ہم دیکھیں تو پاتے ہیں کہ سنسکرت ڈرامہ میں معاشرے کے ہر فرد کی نمائندگی یہاں ملتی ہے یہاں تک کہ بعض ڈراموں میں ہیرو اشرافیہ طبقہ یا شاہی خاندان کا فرد نہ ہو کر نادار طبقے کا فرد ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر مرچھ کلکم (मृच्छकटिकम्) ڈرامہ میں چارودت (चारुदत्त) نام کا ہیرو ایک غریب اور شریف برہمن ہے۔ اس ضمن میں آچار یہ بھرت نے تمثیل یاروپک کی کئی اقسام ایسی بتائی ہیں جن میں ہیرو نچلے درجہ کے افراد ہوتے ہیں۔ بہر حال شاعری کا موضوع تو وہی ہونا چاہئے جس کے سبب قاری حُظ اٹھا سکے، اس لئے حقیقت پسندی تب تک بے مقصد ہے جب تک کہ وہ ناظرین، سامعین، قارئین کے جذبات کو براہِ مہجنت نہ کر سکے۔

ہم اُد پر کی سطور میں المیہ کے حوالے سے اپنی گزارشات پیش کر چکے ہیں لیکن یہاں ہم خاص شمریات کے نقطہ نظر سے اس بات پر غور کریں گے کہ ڈرامہ کو المیہ ہونا چاہئے یا طربیہ؟ آچار یہ بھرت نے مانیہ شاستر میں ڈرامے کو مسرتوں سے بھرا ہوا (सुखाश्रयम्) بتایا اور یہ بھی کہا کہ ڈرامہ کا اختتام میٹھا (सुखेण समापयेत्) ہونا چاہئے۔ حقیقت پسندوں کا ایک اعتراض یہ بھی تھا کہ عام طور پر آدمی کی زندگی غموں سے بھری ہوئی رہتی ہے اس لئے ایک سچے ادیب اور شاعر کو سچائی کی حفاظت کیلئے ہی اس غم آمیز زندگی کو اس کی اصل شکل میں ہی بیان کرنا چاہئے، آچار یہ بھرت نے بھی کہا تھا کہ ڈرامہ میں ہر طرح کی حالت کی عکاسی کرنا چاہئے لیکن انھوں نے پورے استنتاج کے ساتھ کہا تھا کہ ہیرو کا قتل ڈرامہ میں نہیں ہونا چاہئے۔ اصل متن یوں ہے۔

بھرت نے یہ خیال کیوں ظاہر کیا؟ اول اسلئے کہ ڈرامہ کا مقصد، حصول انبساط ہے۔ حصول انبساط اسی عمل سے ہوگا جس میں چاہے جتنی پریشانیوں، رکاوٹیں ہوں یا آفات ہوں لیکن ان سب سے نبرد آزما ہوتے ہوئے آخر میں فتح حاصل ہونے پر مسرت کا احساس خود بہ خود پیدا ہوگا۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ قدیم ہندوستانی فکر میں فلسفہ عمل سے تحت بُرائی پر اچھائی کی جیت کی اہمیت ہمیشہ رہی۔ یہاں بُرے عمل اور اچھے عمل کی شناخت پر زور دیا گیا اور بتایا گیا کہ اچھے عمل کی راہ اگر چہ دشوار ہوتی ہے مگر اس کا نتیجہ سکون و خوشیوں سے بھرا ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ہیرو بُرے کام کے بارے میں سوچتا بھی نہیں کیوں کہ اس کی تربیت ہی اسے ماحول میں سوتی ہے کہ وہ ہمہ وقت نیکی کے بارے میں سوچے اس لئے ہی اسے مائے ہمیشہ عمل صالح کے خطوط رہتے ہیں اس لئے ناکامی اور ادا سی کا یہاں گزر نہیں ہے۔ یونانی ڈراموں میں ایسے کوئی سب سے خوبصورت ڈرامہ مانا گیا جس کی روشنی میں سنسکرت ڈرامہ کی ذہانت کی گئی۔ دراصل یہاں بات صرف نقطہ نظر کی ہے۔ قدیم ہندوستانی فلسفہ امید پر منحصر ہے اس لئے یہاں جمالیات اور رس کے سبب حاصل ہونے والی مسرتوں کے نتیجے میں سنسکرت ڈرامہ ایسا نہیں ہو پاتا۔ تیسرا سبب یہ ہے کہ خالص فن کے نقطہ نظر سے فن پارے کا مقصد صداقت، خیر اور حسن کا حصول ہے۔ ڈرامہ چونکہ فن کی معراج مانا گیا اس لئے اس کا اختصار طریقہ ہو نا لازمی ٹھہرا۔ ایسا نہیں ہے کہ ایسے واقعات اور محسوسات کی تصویر کشی سنسکرت ڈرامہ میں ہوتی ہی نہیں۔ دراصل جب پوری زندگی کی عکاسی، سنسکرت ڈرامہ کا مقصد ہے تو لازمی طور پر زندگی میں آنے والے واقعات جو انسان کو ہوتے ہیں ان کا اظہار بھی ہوگا۔ اسلئے سنسکرت ڈرامہ میں حسب ضرورت انسان کے منظر ضرور ملتے ہیں۔

جن عناصر کی موجودگی ڈرامہ میں نہیں ہونی چاہئے ان کے بارے میں بھی آچاریہ بھرت نے نامیہ شاستر میں اظہار خیال کیا ہے۔ بیسویں باب میں وہ فرماتے ہیں کہ:-

غصہ، دیوانگی، سوگ، بددعا، بھگدڑ، شادی اور بیاہن نیز انوکھی اشیاء کا براہ راست ظہار تو ڈرامہ میں ہونا چاہئے لیکن جنگ، بغاوت، موت اور

محاصرہ وغیرہ کے بارے میں ڈرامے میں صرف اطلاعات ہی دینی چاہیے۔

اصل متن یوں ہے:-

कोधप्रमादशोका शापोत्सर्ग्ये च विद्वदोद्वाहौ ।

अदमुत्संश्रयदशनिमक प्रत्यक्षज्ञानि स्यू ॥

युद्ध राज्यम्लशो मरण नगररोधनमृचैव ।

अप्रत्यक्ष कृतानि प्रवेशकैः सविधेयानि ॥

ساتھیہ ور پن کے ٹھٹھے باب میں ڈرامہ میں جن باتوں کو نہ پیش کرنے کیلئے کہا گیا ہے وہ یہ ہیں، دور سے پکارنا، قتل، جنگ، بغاوت، شادی، کھانا، دعا، ایثار، موت، جنسی عمل، ناخن مارنا، دانتوں سے کاٹنا، سونا، بوسہ بازی، فصیل شہر، غسل اور اجٹن لگانا وغیرہ (آج قلموں میں تو یہ چیزیں عام ہو گئی ہیں) اصل متن یوں ہے:-

दूराह्वान वधो, युद्ध, राज्यदेशादि विप्लव

विवाहो भोजन, शापोत्सर्गो मृत्युरत तथा

दन्तच्छेद्य, नखच्छेद्यगन्धद्वीडाकरच यत

शयनाधरपानादि नगराद्यवरोधनम्

रत्नानानुलेपने चेभिर्वर्जितो नातिविस्तर

مطلب یہ کہ ملک معاشرہ اور زمانے کے مطابق جو چیز نفرت آگئیں، شرمناک، کریہہ اور خوفناک ہو اور جن منظر کو سٹیج پر دکھانا ممکن نہ ہو اور جن چیزوں کو دکھانے سے معاشرے پر برا اثر پڑے انہیں سٹیج پر نہیں دکھانا چاہیئے۔

جیسا کہ آغاز میں ہی عرض کیا جا چکا ہے کہ سنسکرت میں تمثیل یعنی روپک کی کئی قسمیں بتائی گئی ہیں اس ضمن میں ساتھیہ ور پن میں روپک دراپ روپک (ذہنی تمثیل) کی کئی قسمیں بتائی گئی ہیں۔ روپک کی دس قسم اور اپ روپک کی 'ٹھارہ قسموں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ مغرب میں

ڈرامہ، میلو ڈرامہ، کامیڈی، فارس اور نیلے وغیرہ قسمیں جدید دور کے تجربات کی شکل میں ہیں اس حساب سے قدیم ہندوستانی فکر ڈرامہ کے ضمن میں بھی بہت لطیف رہی ہے۔ بہر حال روپک کی دس اقسام اس طرح ہیں :-

(۱) ڈرامہ یعنی ٹانگ اس میں ۵ سے ۱۰ باب ہونے چاہئے اور اس کا موضوع ایک مخصوص کہانی، مثال کے طور پر کرشن کا کردار ہونا چاہئے۔ اس کا ہیرو جری، بااخلاق اور صحیح راستے پر چلنے والا ہونا چاہئے۔ ٹانگ کا اسلوب اعلیٰ درجہ کا ہونا چاہئے اور اس میں رسوں کی موزوں ترتیب ہونا چاہئے، اس میں کہانی پانچوں سندھیوں، چار طرح کی ورثیوں، چوتھ خصوصیات اور چھتیس اوصاف موجود ہونا چاہئے، مثال کے طور پر کالداس کا ابھگیاں شاکنتلم۔

(۲) پرکرن (प्रकरण) باب کے لحاظ سے یہ ٹانگ کی طرح ہی ہونا چاہئے۔ اس کا موضوع کسی ارضی یا انسانی کہانی پر منحصر ہونا چاہئے اس کا خاص رس شرنگار ہونا چاہئے۔ ہیرو یا تو برہمن ہو یا وزیر۔ ہیرو بہادر یا پرسکون مزاج کا ہو۔ ہیرو کن کبھی علی خاندان کی یا طوائف بھی ہو سکتی ہے۔

(۳) بھار (भाषा) اس میں صرف ایک باب ہوتا ہے لیکن اس میں واقعات مختلف ہوتے ہیں، کہانی شاعر کے تخیل کا اثر ہوتی ہے اس میں مزاحیہ عنصر وافر مقدار میں موجود ہوتا ہے۔

(۴) دیایوگ (व्यायोग) یہ بھی ایک بابی ہی ہوتا ہے اس کا مواد ایک مشہور کہانی کی شکل میں ہوتا ہے۔ اس میں خاتون کردار بہت کم ہوتے ہیں۔ اس کا ہیرو کوئی مشہور اور جری نیز اچھے اوصاف کا مالک ہوتا ہے اس کا مخصوص رس ہاسیہ (مزاح) شرنگار یا شانت ہوتا ہے۔

۵۔ سم وکار (समवहार) اس میں چار باب ہوتے ہیں اور ان میں مختلف موضوعات کو شامل کیا جاتا ہے۔ اس میں کسی مشہور و مقبول کہانی کو ٹانگ کی شکل دی جاتی ہے جو عام طور پر دیوتاؤں اور راکشسوں سے متعلق ہوتی ہے۔

۶۔ ڈم (दम्) اس میں بھی چار باب ہوتے ہیں در یہ بھی کسی مشہور کہانی کی بنیاد پر صفت ہوتا ہے۔ اس کا مخصوص رس "رودر" (रोद्र) یعنی غضب کی ہوتا ہے۔ اس میں سولہ ہیرو ہوتے

ہیں۔ مثال کے طور پر دیوتا، یکش، راکش، ناگ اور پریت وغیرہ۔

۷۔ ایہا مرگ (ईहामृग)۔ یہ بھی چار بابی ڈرامہ ہوتا ہے۔ جس میں کچھ حصہ تو کسی مقبول کہانی سے مستعار ہوتا ہے اور باقی حصہ شاعر کے تخیل کی پیداوار ہوتا ہے۔ ہیرو دیوتا یا انسان ہوتے ہیں۔

۸۔ ایک یا اترشٹی کائک (अक या उत्सृष्टिकाक)۔ یہ ایک بابی ڈرامہ ہوتا ہے۔ اس کا ہیرو کوئی عام آدمی ہوتا ہے۔ اس کا مخصوص رس کڑن ہے۔

۹۔ ویتھ (वीथि)۔ یہ بھی ایک بابی ڈرامہ ہوتا ہے۔ اس کا نام ویتھ یعنی مالا اسلئے پڑا کیونکہ اس میں مختلف رسوں کی مالا ہوتی ہے۔

۱۰۔ پرہسن (प्रहसन)۔ یہ ایک بابی ڈرامہ فارس (Farce) کی طرح ہوتا ہے اور اس میں ہجو یہ کردار پیش کئے جاتے ہیں۔ ڈرامہ شاعر کے تخیل کا ثمر ہوتا ہے۔ اس کا مخصوص رس ہاسیہ یعنی مزاح ہے۔

اٹھارہ آپ روپک (ذیلی تمثیلات) کے نام اس طرح ہیں۔

- ۱۔ ٹانکا (नाटिका) ۲۔ تروٹک (त्रोटक) ۳۔ گوشلی (गोष्ठी) ۴۔ سٹک (सट्टक)
- ۵۔ تانیہ راسک (नाटय- रासक) ۶۔ پرستھان (प्रस्थान) ۷۔ آلا پیہ (उल्लाप्य) ۸۔ کاویہ (काव्य) ۹۔ پرنکھن (प्रखन) ۱۰۔ راسک (रासक) ۱۱۔ سنلاپک (सलापक) ۱۲۔ سری گدت (श्रीगदित) ۱۳۔ شپک (शिल्पक) ۱۴۔ ولاسکا (विलासिका) ۱۵۔ دُز مِلکا (दुर्मल्लिका) ۱۶۔ پز کزڑی (प्रकरणी) ۱۷۔ ٹلش (हल्लीश) اور ۱۸۔ بھڑکا (भाणिका)۔

ظاہر ہوا کہ سنسکرت ڈرامہ کافی ترقی یافتہ منزلوں تک پہنچ گیا تھا۔ ہر ڈرامہ ایک تعارف (پرستابنا) سے شروع ہوتا تھا جو اس بات کا غماز ہے کہ ڈرامہ کے کردار اب سامنے آئے والے ہیں۔ یہ دعائیہ کلمات سے شروع ہوتا ہے۔ جسے ایک براہمن یا سوتر دھارا دا کرتا ہے۔ شاعر یہ دعا اپنے ممدوح دیوتا کی تعریف کی شکل میں ناظرین کی فداح کیسے کرتا ہے۔ اس کے بعد سوتر دھارا اور ایک یا دو کرداروں کے درمیان مکالمے ہوتے ہیں، جن میں ڈرامہ نگار سے متعلق تفصیلات دی جاتی

ہیں اور ناظرین کی تنقیدی بصیرت کی تعریف و توصیف کی جاتی ہے، ساتھ ہی قدیم زمانے کے واقعات یا موجودہ حالات سے متعلق ایسی تفصیلات دی جاتی ہیں جن سے پورے قصبے کے بارے میں ناظرین کے سامنے ایک خاکہ واضح ہو جاتا ہے۔ تعارف کے آخر میں سوتر دھاردھنا اپنے دلی جذبات کا اظہار کرتا ہوا بڑی ہوشیاری سے ڈرامہ کے ایک کردار کو سٹیج پر لاتا ہے اور اس طرح ڈرامہ کا باقاعدہ آغاز ہوتا ہے اور ڈرامہ آگے کے مناظر اور ابواب میں منتقل ہوتا ہے۔ ہر منظر میں ایک کردار آتا ہے اور دوسرا کردار چلا جاتا ہے۔ ڈرامہ کے کردار بھی تین طرح کے بتائے گئے ہیں، اول اسفل کردار، جو اپنے مکالمے پر آرٹ (Art) زبان میں کرتے ہیں۔ دوم اوسط کردار، (Middle class) اور سوم خاص کردار، (Special class) اوسط اور خاص کردار اپنے مکالمے سنسکرت میں ادا کرتے ہیں۔ آغاز کی طرح قوی فلاح اور ترقی کیلئے مدوح و یونانی قصیدہ خوانی کے ساتھ ڈرامہ اختتام کو پہنچتا ہے۔ بیشتر سنسکرت ڈراموں میں جذبہ عشق کو تالیف دی گئی ہے۔ ہیروئن یا ہیروئن کی نگاہ میں ہی ایک دوسرے کو چاہنے لگتے ہیں۔ ڈرامہ میں مغرب کے Fool یا Clown، Buffoon کی طرح تفریح کے لئے مزاحیہ کردار (Comic) بھی ہوتے ہیں۔ ایک مرد مزاحیہ کردار ہیرو کا دوست ہوتا ہے جبکہ ہیروئن کی سہیلی بھی مزاحیہ کردار بنتی ہے۔ ہیرو کا دوست مزاحیہ کردار (Comic) ڈرامہ کے اصولوں کے تحت برہمن ہی ہوتا ہے۔ وہ سفید باؤں والا کبڑا، شہزاد اور بد شکل ہوتا ہے۔ اپنی بیوقوفی بھری باتوں اور اپنے بیوقوفی کے سبب خود کو مذاق بناتا ہے۔ جبکہ ہیروئن کی سہیلی (خاتون مزاحیہ کردار) مینھے مذاق، طنزیہ گفتگو اور ہیروئن کے لئے ہمدردی رکھنے کے سبب ڈرامہ کو دلچسپ بنائے رکھنے میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔

سنسکرت ڈرامے کے ضمن میں چار یوں نے ناظر (Samskrita) کی دو قسمیں بتائی ہیں۔ اول اہل دل (Sahasya) جو فن شاعری کی مکمل تفہیم رکھنے کے سبب شاعر کے قلب سے بہت قریب ہوتا ہے۔ دوم جذبات سے عاری (Apathy) ناظر بہر کیف صاحب دل ناظر ہی کیفیت آمیز انبساط سے دوچار ہو پاتے ہیں لیکن ذراے کی صورت حال مختلف ہے۔ شاعری کے برعکس سٹیج پر موجود کرداروں کی پوشاک اور زیب و زینت، پردوں کی آرائش اور سٹیج کی پوری سجاوٹ اپنے

آپ ہی ایک ایسا ماحول تیار کرتی ہے کہ دونوں طرح کے ناظر اس کی طرف راغب ہوتے ہیں۔ عام طور پر یہ دیکھنے میں آتا ہے کہ بہت سے ناظر ڈرامہ میں استعمال ہونے والی زبان اور مکالموں کو سمجھتے بھی نہیں ہیں لیکن اداکاروں کی حرکات اور سکناات نیز مکالموں کی ادائیگی سے ہی حظ اٹھانے میں اپنے آپ فطری طور پر کامیاب ہوتے ہیں۔ غالباً اسی لئے، جیسا کہ ہم پہلے عرض کر چکے ہیں، سنسکرت شعریات کے علماء نے کہا تھا کہ شاعری کی بھی اقسام میں ڈرامہ ہی بہترین درجہ رکھتا ہے۔

سنسکرت ڈرامہ کے حوالے سے چار طرح کے مکالمے بتائے گئے ہیں۔ اول ایسے مکالمے، جو ناظرین اور اداکار دونوں کے سننے کیلئے ہوں انھیں سرودشراویہ (सर्व श्राव्य) یا پرکاش وچن (प्रकाश वचन) کہا جاتا ہے، دوم ایسے مکالمے جو کسی کو سنائی نہ پڑیں انھیں اشروہیہ (अश्रव्य) یا سوگت (स्वगत) کہتے ہیں۔ سوم ایسے مکالمے جو کچھ منتخب افراد کے سننے لائق ہوں، انھیں نیت شرابیہ (नियत श्राव्य) کہتے ہیں۔ ان کی بھی دو قسمیں بتائی گئی ہیں۔ اول جتاہنگ (जनान्तिक) اور دوم آپہ اوت (अपवास्ति)۔ جب دو اداکار سٹیج پر موجود دوسرے اداکاروں کی اوٹ میں آپس میں گفتگو کرتے ہیں تو ایسے مکالمہ کو جتاہنگ کہا جاتا ہے۔ جب سٹیج پر موجود کسی اداکار کی طرف پشت کر کے دوسرا اداکار اس کے بارے میں کوئی راز افشا کرے تو اس مکالمے کو آپہ اوت (अपवास्ति) مکالمہ کہتے ہیں جو تہی قسم کا مکالمہ وہ ہے جس میں کوئی اداکار، آسمان کی طرف دیکھ کر اس طرح سوال کرتا ہے اور جواب یوں دیتا ہے جیسے وہ خلا میں کسی سے گفتگو کر رہا ہو تو ایسے مکالمے کو ”آکاش بھاشت“ (आकाश भाषित) کہا جاتا ہے۔ آج کے زمانے میں یہ چاروں مکالمے فطری مکالمے نہیں مانے جائیں گے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ مکالمے اپنے عہد کی تہذیب اور ثقافتی تقاضوں کے سبب معرض وجود میں آئے تھے اور انھیں بہت پسند بھی کیا جاتا تھا۔

سنسکرت ڈرامہ کے حوالے سے آچاریوں نے بہت گہرائی سے غور و فکر کیا اور انھوں نے اس طرح ڈرامہ کے مواد، ڈرامہ کی ساخت، مرکبات (संघट्ट) ، نظام ہائے منظر کشی، ڈرامہ کے عناصر ترکیبی، ڈرامہ کا حجم، ڈرامے کی زبان، اداکاری، ٹائٹل منڈپ، پردہ، رس، ڈرامہ کی

موضوعاتی اقسام، عورتوں کی اقسام، کرداروں کی اقسام، شاہی خاندان کی خواتین، خواجہ سرا، سوتر دھار، شاہی حرم، ہیر دکن کی اقسام اور ہیرو کے معاونین وغیرہ پر تفصیلی، تلہار خیال کیا ہے۔ جن پر ایک الگ طویل مضمون لکھا جاسکتا ہے۔ بہر کیف اب ہم سنسکرت کے مشہور ڈراموں کے بارے میں تاریخی ترتیب (Chronological Order) میں اطلاعات ذیل میں پیش کر رہے ہیں۔

- | ڈرامہ نگار | زمانہ | ڈرامہ |
|----------------------|-----------------|---|
| ۱۔ اشوکھوش (अश्वमेध) | پہلی صدی عیسوی | شارپٹھ کرنا (शापिथ कर्ण) |
| ۲۔ بھاس (भास) | تیسری صدی عیسوی | ۱۔ پرتا (पिता) |
| | | ۲۔ اکھشیک (अभिषेक) |
| | | ۳۔ مدھیم ویا یوگ (मधिम वियोग) |
| | | ۴۔ پنج راتر (पंचरात्र) |
| | | ۵۔ دوت واکہ (दूत-वाक्य) |
| | | ۶۔ دوت گھونٹ (दूत-घण्टिका) |
| | | ۷۔ کرن بھار (कर्ण-भार) |
| | | ۸۔ از بھنگ (अरु-भंग) |
| | | ۹۔ بال چت (बालचरित) |
| | | ۱۰۔ پرتکیا یوگندھرا یٹر (प्रतिज्ञायौगन्धरायण) |
| | | ۱۱۔ سو پن و اسودت (स्वप्न वासवदत्त) |
| | | ۱۲۔ او مازک (अविमारक) |
| | | ۱۳۔ چاروت (चारु-दत्त) |
| ۳۔ کالیداس (कालिदास) | چوتھی صدی عیسوی | ۱۔ مالہ کا گنجرم (माला का गन्धर्व) |
| | | ۲۔ وکر موروشیم (विक्रमोर्वशीय) |

۳۔ اہیکیان شاکتلم (अमिज्ञानशकुन्तलम्)

۴۔ شودرک (शूद्रक) چھٹی صدی عیسوی مرچھ کلکم (मृच्छकटिक)

(منازعہ) (منازعہ)

۵۔ وشاکھوت (विशाखदत्त) چھٹی صدی کی آخری دہائی مدراراکشش (मुद्रा राक्षस)
(منازعہ)

۶۔ راجہ ہریش دیو (राजा हर्षदेव) ساتویں صدی عیسوی ۱۔ پریہ ڈرشیکا (प्रियदर्शिका)

ہریش وردھمن (हर्षवर्धन) ۲۔ رتناولی (रत्नावली)

۳۔ ناگانند (नागानन्द)

۷۔ بھٹ ناراین (भट्ट नारायण) آٹھویں صدی عیسوی ویٹری سنگھار (वेणी-सहार)

۸۔ بھو بھوت (भवभूति) آٹھویں صدی عیسوی ۱۔ مہادیرچت (महावीर चरित)

۲۔ مالتی مازھو (मालती-माधव)

۳۔ اترام چت (उत्तररामचरित)

۹۔ مزار (मुरारि) نویں صدی عیسوی ۱۔ گھراگھو (अनर्घराघव)

۱۰۔ راج شیکھر (राजशेखर) نویں صدی عیسوی ۱۔ کرپورمنجری (कर्पूरमजरी)

۲۔ بڈھ شال بھنجیکا (बिद्धशालभजिका)

۳۔ بال راماین (बाल-रामायण)

۴۔ بال بھارت (बाल-भारत)

۱۱۔ شکتی بھدر (शक्ति भद्र) نویں صدی عیسوی ۱۔ چوڑامڑی (आश्चर्य-चूणामणि)

۱۲۔ دیگ ناگ (दिग्नाग) دسویں صدی عیسوی گند مالا (कुदमाला)

۱۳۔ شیمیشور (क्षेमीश्वर) دسویں صدی عیسوی ۱۔ چندکوشک (चंडकौशिक)

۲۔ عیشدھانند (नैषधानन्द)

۱۴۔ کل شیکھرورما (कलशेखर वर्मा) گیارہویں صدی عیسوی ۱۔ تپتی سنور

(تپتی سवरण)

۲۔ سُکھ را دھنئے (सुमद्राधनंजय)

۱۵۔ کرشن مصر (कृष्णमित्र) گیارہویں صدی عیسوی پر بودھ چندرودے (प्रबोध चन्द्रोदय)

(سنسکرت کا بہترین علامتی ڈرامہ)

۱۶۔ جے دیو (जयदेव) بارہویں صدی عیسوی پرسن را گھو (प्रसन्न राघव)

۱۷۔ رام چندر (रामचन्द्र) بارہویں صدی عیسوی ستیہ ہرش چندر (सत्य हरिश्चन्द्र)

۱۸۔ شنگ بھوپال (शङ्क भूपाल) چودہویں صدی عیسوی کولیولی (कोलीलीय मी)

رتن پانچالکا (रत्नपांचालिका)

۱۹۔ رام بھدر دیشت (राम भद्र दीक्षित) سترہویں صدی عیسوی جانکی پارینام (जानकी परिणाम)

۲۰۔ مہادیو (महादेव) سترہویں صدی عیسوی اونخت درپن (अक्षत द्रपण)

یہ فہرست نامکمل ہے۔ ہم نے سنسکرت ڈراموں کی صرف وہ فہرست پیش کی ہے جس کا ہر ڈرامہ بہت مشہور و مقبول رہا ہے، یہاں یہ عرض کرنا بھی ضروری ہے کہ اشوگھوش سے قبل بھی ڈرامے سٹیج کئے جاتے تھے اور سترہویں صدی کے بعد بھی ڈرامے لکھے گئے مگر جیسا کہ اوپر عرض کیا جا چکا ہے ہم نے صرف مشہور اور معروف ڈراموں کا ہی ذکر کیا ہے۔

ہم نے سطور بالا میں جو اطلاعات فراہم کی ہیں ان کے حوالے سے اجماعاً چند باتیں سنسکرت ڈرامہ کے بارے میں عرض کی جا رہی ہیں۔

(۱) سنسکرت ڈرامہ کو شاعری کی ہی ایک قسم، بھری شاعری مانا گیا۔ آچار یہ بھرت نے نامیہ شاستر کی تخلیق، ڈرامہ کو مرکزیت دیتے ہوئے کی تھی۔ آچار یہ لونٹ (लोत्तट) اور آچار یہ شنگ (शङ्क) نے بھی ڈرامہ میں ہی رس کے حصول کھل کی بات کی تھی۔ آچار یہ ابھنوگیت (अभिनवगुप्त) نے ناظر کے رس کو ڈرامہ کا نتیجہ ضرور مانا لیکن انھوں نے شاعری میں رس کو بھی بہت اہمیت دی۔

(ب) آچار یہ بھرت نے لفظ ”نامیہ“ کا استعمال بہت وسیع معنی میں کیا تھا۔ اس میں

ناٹک کی تخلیق، سٹیج اور اداکاری وغیرہ ڈرامہ سے منسلک سارے عناصر شامل کئے گئے، ڈرامہ کی بنیادی شرط اداکاری مانی گئی اسلئے ڈرامہ کے ارتقاء میں ادبی معیار کو کبھی اہمیت نہیں دی گئی۔ وجہ یہ ہے کہ ڈرامہ کا مزاج یہ توقع رکھتا ہے کہ اس میں لفظ کے بجائے انداز پیش کش کو اہمیت دی جائے۔ اس لئے آچار یہ بھرت نے کہا کہ ٹائیہ میں تینوں جہان کے جذبات کی پیروی کی جاتی ہے۔ ٹائیہ مختلف النوع جذبات اور حالات سے آمیز ہوتا ہے۔ یہ رس، جذبہ اور اعمال کی اداکاری کے ذریعہ لوگوں کو انبساط اور مسرت بخشنے والا ہے اور سب سے اہم چیز یہ ہے کہ ہر طرح کا علم، فن اور عمل ٹائیہ میں موجود رہتا ہے۔

(پ) ڈرامہ کی یہ نسبت سٹیج زیادہ قدیم ہے کیونکہ یہ انسانی مزاج سے مطابقت رکھتا ہے۔ قدیم زمانے میں مختلف تقاریب اور مذہبی رسوم کے ذریعہ ہی انسان نے اسے حاصل کیا ہے۔ سبب یہ ہے کہ کھیل، انسان کی دائمی خواہش ہے اور کھیل میں مسرت چھپی ہوتی ہے۔ سٹیج، ڈرامہ کی ترسیل کا ایک ذریعہ ہے لیکن یہ ترسیل براہ راست نہ ہو کر محسوسات سے تعلق رکھتی ہے اس میں زندگی کو بیان نہیں کیا جاتا بلکہ اس کے ذریعہ زندگی محسوس کی جاتی ہے اس لئے یہ زندگی کی طرح ہے۔

(ت) اداکاری میں دو عناصر اہم کردار نبھاتے ہیں۔ اول خاموش اداکاری (मूक अभिनय) اور دوم کلام (वाणी) خاموش اداکاری کا تعلق چہرے کے تاثرات، رفتار اور انداز سے ہے جبکہ کلام کا تعلق اداکار کے مکالموں کی ادائیگی کے اتار چڑھاؤ سے ہے، ان دونوں عناصر کی مساوی اور متوازن موجودگی ہی زندگی کا اظہار کرتی ہے۔ اداکاری میں جسم کتنا اہم کردار ادا کرتا ہے اس کے بارے میں آچار یہ بھرت نے ٹائیہ شاستر میں جسمانی اداکاری کی تشریح میں پیش کیا ہے اور اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ آچار یہ بھرت نے جسم کو ”ٹائیہ“ کی بنیاد مانا ہے۔

(ث) ٹائیہ میں پوشاک اور میک اپ کی بھی بہت اہمیت ہوتی ہے۔ ٹائیہ شاستر میں اسے ”آہاریہ“ (आहारीय) کہا گیا ہے اور رس کی نمونہ پذیری کے لئے اسے مخصوص ذریعہ مانا گیا ہے۔ اس بارے میں بھرت نے جو تفصیلات پیش کی ہیں ان کو پڑھ کر حیرت ہوتی ہے کہ ان کے زمانے

میں ڈرامہ کتنی ترقی یافتہ شکل میں پہنچ گیا تھا۔ انھوں نے لباس، زیورات، ہار، بالوں کی آرائش اور ایٹن وغیرہ کے بارے میں تفصیل سے بیان کیا ہے۔ مختلف عمروں، جنس، ذات، رنگ اور معیار کے کرداروں کے لئے مختلف طرح کے ملبوسات اور رنگ کا تعین کیا ہے۔

(ث) سٹیج کے مختلف لوازمات اور فن کے دھاگوں کو اپنے ہاتھوں میں لئے رہنے کے سبب ڈرامہ کے خاص نظم (सूत्र) کی بڑی اہمیت ہے۔ آچار یہ بھرت نے اس پر بہت بڑی ذمہ داری رکھی ہے، سوتر دھار، ڈرامہ میں موجود کہانی، کردار اور رسوں کو متوازن شکل دینے میں مہارت کا مظاہرہ کرتا ہے۔ اسے شعروادب، فنون لطیفہ اور دیگر علوم میں ماہر مانا گیا ہے۔

(ج) دنیا میں ابھی تک یہی مشہور تھا کہ یونانی سٹیج (रामच) سب سے قدیم سٹیج ہے لیکن جدید تحقیق نے ثابت کر دیا ہے کہ یونانی اور ہندوستانی سٹیج میں کافی فرق ہے اور یہ کہ ہندوستانی سٹیج یونانی سٹیج سے کم قدیم نہیں ہے۔ ہندوستانی سٹیج کی چھت ہوتی تھی جب کہ یونانی سٹیج کھلا ہوا تھا۔ یونانی سٹیج مدور (Circular) ہوتی تھی اور پتھر سے کاٹ کر بنائی جاتی تھی۔ اس کی سیٹوں پر ہزاروں ناظر بیٹھ سکتے تھے جبکہ ہندوستانی ٹائیہ منڈپ (नाट्य मंडप) میں ایسا ممکن نہیں تھا۔ ٹائیہ منڈپ کے چار حصے ہوتے تھے۔ پتھر (पथर)، رنگ شیرش (रंगशीर्ष)، رنگ پیٹھ (रंगपीठ) اور رنگ منڈل۔ آچار یہ بھرت کے مطابق ٹائیہ منڈپ، پہاڑی غار (पर्वत कदरा) کی شکل کا اور دو زمینوں والا ہونا چاہئے۔ اور آواز کو سنجیدہ بنانے کیلئے اسے ہوا سے خالی ہونا چاہئے۔ اصل متن یوں ہے:

कार्य शैल गुहाकारो द्विमूर्तिनाट्य मंडप

मद वातायनोपेतो नि गीतो धीरशब्दवान्

ٹائیہ شاستر ۲/۸۷

آچار یہ بھرت نے تین طرح کے ٹائیہ منڈپوں کا ذکر کیا ہے اول وکرشٹ (विकृष्ट) ٹائیہ شاستر ۲/۸۷ دوم چتر سر ۲/۲ (चतुःश्र) اور تیسرے ۲/۳ (त्रयस्त्र)۔ ان منڈپوں میں سب سے پچھلا حصہ رنگ شیرش پھر رنگ پیٹھ، رنگ سب سے آگے کا حصہ رنگ منڈل، کہلاتا تھا۔

ناظرین کے بیٹھنے کی جگہ معاشرتی طبقوں کے نقطہ نظر سے ہوتی تھی یعنی سفید ستون کے پاس برہمن، سرخ ستون کے پاس شکتی اور ان کے عقب میں پہلے ستون کے پاس دیشیہ اور نیلے ستون کے پاس شودر بیٹھتے تھے۔

(ج) سنسکرت ڈرامہ، مغربی ڈرامہ کی طرح صرف سیر و تفریح کا ذریعہ نہیں رہا ہے۔

آچار یہ بھرت نے تائیہ شاستر میں اسی لئے کہا کہ :-

”... اس تائیہ وید کے اندر کہیں دھرم ہے، کہیں کھیل ہے، کہیں معاشیات، کہیں امن و امان، کہیں مشقت، کہیں قہقہے، کہیں جنگ، کہیں جنسیات اور کہیں قتل کی پیش کش ہے۔ اس میں فرض شناس کیلئے فرض کا سبق ہے۔ یہ بزدلوں میں بہادری پیدا کرنے والا، جہلا کو مخصوص علم سے روشناس کرانے والا اور اہل علم کو دانشوری فراہم کرنے والا ہے۔ یہ اہل ثروت کے لئے تعیش ہے اور غمزدوں کو ہمت بندھانے والا ہے۔“

بھرت کے ان خیالات سے واضح ہے کہ سنسکرت ڈرامہ اس زمانے کے معاشرے کی تشریح کرتا ہے۔ اس میں مادی اور روحانی دونوں عناصر باہم شیر و شکر ہیں، اسلئے ہندوستانی ڈرامہ کی مخصوص آواز جدوجہد کی نہ ہو کر حصول منزل کی ہے۔ یونانی ڈرامہ فرد کی اپنی زندگی اور اس کے المیہ اختتام پر مبنی ہے اور ہر مقدر کے نشیب و فراز کی تصویر کشی میں ہی منہمک رہتا ہے۔ یونانی ڈرامہ میں اسی لئے جدوجہد کا مطلب ہے المیہ قسمت کی ناہمواری اور آخر میں ہاتھ آنے والی شکست۔ جبکہ سنسکرت ڈرامہ میں جدوجہد سے مراد ہے حصول منزل اور فتح۔ سنسکرت ڈرامہ میں قسمت پر زور نہ دے کر عمل کو اہمیت دی گئی ہے۔ اسی کے پیش نظر ہنری ڈبلو ویلس (Henry W.

Wales) نے توازن (Equilibrium) کا استعمال کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ :-

”ہندوستانی ڈرامہ اور اسٹیج میں مخالف عناصر کا ایک انوکھا توازن دکھائی پڑتا ہے اس میں جدوجہد ہوتی ہے لیکن اس جدوجہد کی رفتار مغربی ڈراموں سے مختلف ہوتی ہے۔ وہ اپنے مزاج میں عینیت پرست

ہے۔ جس کا اختتام جدوجہد پر پائی گئی فتح، طوفان کے بعد کی پرسکون فضا میں ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ سنسکرت ڈرامہ کی منزل نہ عقلی ہے نہ اخلاقی نہ الہیہ نہ طزیہ نہ حقیقت پسند۔ اسکے برخلاف اس کا بنیادی عنصر ”رس“ ہے اور اسی کو سنسکرت ڈرامہ کی بنیاد مانا گیا۔“

آچار یہ ابھنو گپت (Abhinav Gupta) اسی لئے فرماتے ہیں کہ:-

”رس“ کا نام ہی نالیہ ہے اور اس کا احساس ہی نالیہ کا نتیجہ ۲۵ کہلاتا ہے۔“

اصل متن یوں ہے:

तेन रस एव नाट्यगमः । यस्य व्युत्पत्तिः फलमित्युच्यते

(ح) قدیم ہندوستانی سٹیج میں مناظر کی پیش کش اس طرح کی نہیں تھی جیسی کہ آج ہے لیکن اس میں منظر کشی اپنے انداز کی ہوتی تھی۔ یونانی اور رومی ڈراموں میں اس عنصر کا فقدان تھا۔ سنسکرت ڈرامہ، اداکاری کے اپنے رویوں کے نقطہ نظر سے مناظر کی شکل کو مکالموں اور اداکاری کے ذریعہ پیش کرنے کی ایک طاقت ور روایت کا حامل رہا ہے۔ یہاں حقائق کی تفصیلات من و عن پیش نہ کر کے ان کا مظاہرہ علامتی اور فنی طور پر کیا جاتا تھا۔

(خ) سنسکرت ڈرامہ کی سٹیج پر غائب کوئی باہری پردہ نہیں ہوتا تھا لیکن رنگ پیٹھ اور رنگ شیرش کے درمیان پردہ ہوتا تھا۔ سنسکرت ڈرامہ میں یوٹکا (Yutka) پٹی (Patti) بر سکرنی (Bhaskarni) اور پرستو شرا (Prastushra) وغیرہ الفاظ پردے کے لئے استعمال کئے گئے ہیں۔

واضح ہوا کہ سنسکرت ڈرامہ کی ایک بہت شاندار روایت رہی ہے اور اس میں ایک ساتھ زندگی کے سبھی پہلوؤں کو شاعرانہ طریقے سے پیش کیا جاتا تھا، مشرق میں ڈرامہ ہندوستان کے علاوہ چین اور جاپان میں خوب پھلا پھولا۔ سنسکرت ڈرامہ کے اثرات انڈونیشیا، ملائیشیا، تھائی لینڈ، بولی وڈ اور کمبوڈیا کے ڈراموں پر بھی پڑے کیوں کہ ان ملکوں سے قدیم ہندوستان کے بہت گہرے رشتے تھے۔ ان ممالک میں غلطی ڈرامے بہت مقبول ہوئے جو ظاہر کرتا ہے کہ سنسکرت ڈرامہ نے ان پر بہت اثر ڈال دیا تھا۔ کمبوڈیا کا ننگ سبیک (Nang Sbek)، تھائی لینڈ کا ننگ یائی (Nang Yai)

(yai) انڈونیشیا کا وایا نگ کلت (Vayang kulit) اور وایا نگ پورا (Vayang Poorva) تھائی لینڈ کا ہی لکون نوک (Lakon nok)، لکون نائی (Lakon nai) ٹانگ یائی (Nang Yai) اور کھون (Khon)، سری لنکا میں سوکری (Sokari)، کولم (Kolam) اور نادگم (Nadgam) وغیرہ ڈراموں پر بھی سنسکرت ڈراموں کے اثرات ملتے ہیں۔ چین اور جاپان کے علاوہ تبت میں بھی ڈرامہ کی اپنی اہم روایات رہی ہیں۔ ظاہر ہوا کہ ہندوستان کے ساتھ ہی تبت، جاپان، چین، سری لنکا اور مشرق بعید کے ممالک میں ڈرامہ کو خوب ترقی ملی۔ ان میں سنسکرت ڈرامہ کو اپنی خصوصیات کے سبب بالادستی حاصل رہی۔ حالانکہ موجودہ دور میں سنسکرت ڈراموں کے عملی مظاہرے ناپید ہیں مگر ان ڈراموں میں موجود مواد اور ان ڈراموں سے متعلق مرتب کئے گئے اصول ہائے نقد کی اہمیت ہمیشہ باقی رہے گی۔



حواشی:

۱۔ Sir M. Monier Williams

۲۔ اس قص کی موجد پاروتی جی بتائی جاتی ہیں۔

۳۔ اس قص کے موجد شو جی بتائے جاتے ہیں۔

۴۔ اس کی تخلیق اندازاً دو سو سال قبل مسیح ہوئی۔

۵۔ اس کے مصنف آچاریہ دھننجنے ہیں۔

۶۔ اس کے مصنف آچاریہ مٹھ ہیں۔

۷۔ اس کے مصنف آچاریہ دھننجنے ہیں۔

۸۔ اس کے مصنف آچاریہ دھننجنے ہیں۔

۹۔ اس کے مصنف دھننجنے ہیں۔

۱۰۔ اس کے مصنف رُیک ہیں۔

۱۱۔ اس کے مصنف دشویشور پنڈت ہیں۔

۱۲۔ اس کے مصنف اپنے دیکشت ہیں ۱۲/۱۔ اس کے مصنف بے دیو ہیں۔

۱۳۔ علماء کا خیال ہے کہ آج کا اترانچل، جبت، نیپال اور ہماچل پردیش ہی سورگ تھا اور اس میں رہنے والے دیوتاؤں کو لقب سے یاد کیا جاتا تھا، مثلاً اندر (بھگت) ایک لقب تھا۔ ایک اندر کے بعد اس کے وارث کو بھی اندر کہا جاتا تھا۔

۱۴۔ تالیف شاستر ۱۷، ۱۵، ۱۵، ۱۵۔

۱۵۔ دیوتاؤں کا مہر تعمیرات۔

۱۶۔ The History of Indian Literature Vol3, Part 1.P.180-181۔

۱۷۔ سنسکرت ڈرامہ، ص ۱۸،

۱۸۔ سنسکرت ڈرامہ ص ۲۷-۲۸،

۱۹۔ سنسکرت ڈرامہ، ص ۲۷،

۲۰۔ سنسکرت ڈرامہ ص ۴۵،

۲۱۔ مستطیلی Rectangular

۲۲۔ چوکور Square

۲۳۔ مثلثی Triangular

۲۴۔ The classical drama of India ص ۴۲،

۲۵۔ اہنو بھارتی باب چہ۔

مصادر

۱۔ تالیف شاستر ۲۔ اہنو بھارتی

۳۔ لوکا گنی مترم ۴۔ کاویہ پرکاش

۵۔ سابقہ نش سنہ۔ آچار یہ یتارام چتر ویدی

۶۔ سنسکرت آلوچنا۔ آچار یہ بلدیو پادھیائے

The history of Indian Literature vol 3, part 1-4

Winternitz

Sanskrit Drama-Keith

Indian wisdom- sir W. Monier Williams



سنسکرت کی نثری شاعری

اُردو کے مشہور افسانہ نگار، تخلیقی شاعر اور تنقید نگار احمد ہمیش کو اس بات پر اصرار ہے کہ نثری نظم کی جڑیں سنسکرت کے ڈراموں اور مقدس ویدوں میں تلاش کی جاسکتی ہیں۔ ان کے اس موقف پر بھارت خصوصاً پاکستان میں مثبت اور منفی دونوں طرح کا رد عمل ہوا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ سنسکرت میں نثری شاعری (nāṭya) باقاعدہ ایک صنفِ سخن کی شکل میں مقبول ہوئی۔ اس کی نشوونما چھٹی اور ساتویں صدی عیسوی میں ہوئی۔ ہمیں معلوم ہے کہ ہر ترقی یافتہ زبان میں سب سے پہلے شاعری کے نمونے ہی ظاہر ہوتے ہیں بعد میں نثر کو ترقی حاصل ہوتی ہے۔ اس لئے احمد ہمیش کے موقف کی بنیاد محسوس و دل پر قائم ہے۔ رگ وید (R̥gveda) کے مقدس زمزموں میں شعری محاسن وافر مقدار میں دستیاب ہیں۔ میرے خیال میں دنیا کے کبھی قدیم صحیفوں میں شعری محاسن بدرجہ اتم موجود ہیں۔ بہر کیف چونکہ برصغیر ہندو پاک اور بنگلہ دیش کی مشترکہ قدیم وراثت کی بات چل رہی ہے اس لئے یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ قدیم سنسکرت ادب میں جہاں تک نثر کا تعلق ہے دو دھارے ظاہر ہوئے اول وہ جس کا تعلق فلسفہ اور مذہبیات سے تھا۔ ان میں بھجوروید (Yajurveda) برہمن تصانیف (Brahmana) اُپنیشد (Upanishad) وغیرہ تو آتے ہی ہیں اسکے ساتھ رشی پتھلی (Pataljali) کا مہا بھشیہ (Mahabhasya) رشی شبر (Shabara) کا میمانسا بھشیہ (Mīmāṃsā Bhāṣya) اور شنکر اچاریہ کا شاریرک بھشیہ (Śārīraka Bhāṣya) بھی اس میں شامل ہیں۔ چونکہ ان تصانیف کے موضوعات ادق تھے اسلئے ان کا اسلوب بھی بہت بوجھل ہے اس دھارے کے علاوہ دوسرا دھارا وہ تھا جس کا تعلق فنِ سخن سے تھا۔ اسکے بھی دو روپ سامنے آئے۔ اول تفریحی کہانیاں دویم اخلاقی کہانیاں۔ تفریحی کہانیوں میں برہت کتھا (Bṛhatkatha) برہت کتھا شلوک سنگرہ (Bṛhatkathāśloka-saṃgraha) برہت کتھا پنجری (Bṛhatkathāpanjari) کتھا میرت سائر

(कथासरित्सागर)، ویتال پنج وُنشتکا (वेतालपंचविंशतिका) جسے عرف عام میں ویتال پچھلی کہا جاتا ہے۔ دو ترنشت سنگھاسن پُنڈیکا (द्वित्रिशतसिंहासनपुत्तलिका) جسے عرف عام میں سنگھاسن بتیسی کہتے ہیں، واسو وُٹا (वासुदत्ता) کادمیری (कादम्बरी) وغیرہ تصانیف آتی ہیں جبکہ سبق آموز یا اخلاقی کہانیوں میں رگوید (ऋग्वेद) میں موجود قصے، برہمن تصانیف میں موجود کہانیاں، اپنشدوں میں موجود قصے، پنچ تنتر، ہتوپدیش (हितोपदेश)، جاتکوں کے قصے، تنترا کھیایکا (तत्राख्यायिका)، مہا بھارت کی کہانیاں اور تنترا کھیان (तत्राख्यान) وغیرہ آتے ہیں۔

یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ تاریخی اعتبار سے سنسکرت کا قدیم نثری ادب دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ اول مذہبی اور فلسفیانہ تصانیف جیسا کہ اوپر بیان کیا جا چکا ہے۔ دوسرا وہ جس میں عوامی تخیل نے جانداروں کے قصوں (Animal Tales) کی تخلیق کی ان میں پریوں کی کہانیاں (Fairy tales)، قدیم روایتی قصے، (Legends) مثالی قصے (Parables) مقبول عام قصے (Popular Tales)، اور اخلاقی کہانیاں (Fables) آتی ہیں جو بعد میں گنا ڈھیہ (गुणादय) کی پیشاچی (वैशाची) زبان میں لکھی گئی برہت کتھا (बृहत् कथा) میں نمودار ہوئیں۔ بد قسمتی سے گنا ڈھیہ کی برہت کتھا آج دستیاب نہیں ہے لیکن اتنا طے ہے کہ قدیم نثر کا سب سے قدیم روپ اس میں ضرور رہا ہوگا۔

یہاں یہ بھی عرض کرنا ضروری ہے کہ سنسکرت شعریات کی رو سے سنسکرت کے افسانوی ادب کو دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ آچاریہ بھامہ (भामह) نے انھیں آکھیایکا (आख्यायिका) اور کتھا (कथा) کہا ہے بعد میں آچاریہ دندلی (दंडी)، آچاریہ وامن (वामन) اور آچاریہ دشنا تھ (विश्वनाथ) وغیرہ نے ان دونوں پر اپنے اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ مختصراً یہ کہا جاسکتا ہے کہ آکھیایکا کسی تاریخی واقعے کے افسانوی بیان پر منحصر ہے جبکہ کتھا (कथा) تخیل سے پیدا ہوا افسانہ ہوتا ہے۔ لفظ ”آکھیایکا“ کا ماخذ غظ ”کھا“ ہے جس کا مفہوم ہے ”عرض کرنا“ اس سے یہ ظاہر ہو کہ اسکی بنیاد زبانی روایت (Oral Tradition) ہے، جیسا کہ ہمارے یہاں روایاتوں کے ضمن میں یہی صورت حال رہی ہے۔

یہ بھی عرض کرتا چلوں کہ خالص ادبی نقطہ نظر سے جو نثر معرض وجود میں آئی اسکی بھی دو شکلیں ہیں۔ اول سادہ اسلوب والی نثر دوم صنائع بدائع آمیز نثر پہلی میں شیخ تنتر (पचविंशति) اور اسکے بعد سنگھاسن دواتریش پٹیلکا (सिंहासनद्वित्रिशत्पुतालिका)، بیتال پنچنشتکا (बैताल पंचनश्टका) پچویش (पचविंशतिका) بھوج پر بندھ (भोज परबन्ध) اور پریش پریش (पुरुष परीक्षा) وغیرہ آتے ہیں۔ دوسری شکل خالص تخلیقی اور صنائع بدائع آمیز ہے جسمیں سُبندھ (सुबन्ध) کی واسودتا (वासुदत्ता) (दत्ता) دڈی (दडी) کی دشکار چرت (दशकुमार चरित) اور بانڑ بھٹ (बाणभट्ट) کی کادمبری (कादम्बरी) اور انکے بعد کی تصانیف آتی ہیں۔ یہی ہمارے موضوع کا مرکز ہیں یہ صنائع بدائع آمیز تخلیقات سنسکرت کے دو عظیم شعرا اشوگھوش (अशुगुप्त) اور کالداس (कालिदास) کے اسالیب کے زیر اثر خلق ہوئیں۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ نثری شاعری میں ایجاز کا استعمال سُبندھ، دڈی اور بانڑ بھٹ نے ہی شروع کیا۔ یہاں یہ واضح کرنا ضروری ہے کہ سنسکرت کی جس نثری شاعری کا ذکر ہم کر رہے ہیں وہ چھٹی اور ساتویں صدی عیسوی کے مہذب معاشرے کے قارئین اور سامعین کیلئے ہی خلق کی گئی تھی۔ ان تخلیقات میں مواد پر اسلوب کو فوقیت دی گئی تھی۔ یہی سبب ہے کہ حالانکہ نثری شاعری میں کسی قصے کو ہی بیان کیا گیا ہے لیکن اس بیان میں ایجاز، ایہام گوئی، ذومعنی، تجنیس اور تشبیہ وغیرہ کو بہت اہمیت دی گئی ہے۔ یہاں یہ واضح کرنا بھی ضروری ہے کہ صنعتوں کے باقاعدہ استعمال کے لئے کوئی عشقیہ داستان ہی منتخب کی جاتی تھی تاکہ زیب و زینت والے اسلوب کو کامیاب بنانے میں آسانی ہو۔ اس اظہار کی اولین مثال سُبندھ (सुबन्ध) کی واسودتا (वासुदत्ता) ہے۔

حالانکہ واسودتا کی تخلیق کا زمانہ ابھی تک متعین نہیں کیا جاسکا ہے۔ لیکن علماء نے اندازہ یہی لگایا ہے کہ سُبندھ، چھٹی صدی عیسوی کے درمیان موجود تھے۔ اور یہ کہ سُبندھ، دڈی اور بانڑ بھٹ ۵۵۰ء سے ۶۵۰ء کے درمیان اپنے کارہائے نمایاں انجام دے چکے تھے۔ ان تینوں میں سُبندھ پہلے پیدا ہوئے ان کے بعد دڈی اور دڈی کے بعد بانڑ بھٹ ہوئے۔ دراصل بات یہ ہے کہ سنسکرت کے زیادہ تر فنکاروں نے انکسار اور بے نیازی کے سبب اپنے بارے میں اپنی تخلیقات

میں کچھ نہیں لکھا، جس سے ان کی زندگی، ان کے خاندان اور ان کے وطن کے بارے میں حتمی طور پر کچھ نہیں کہا جاسکتا، ان کے ہم عصروں یا دوسرے تخلیقی کاروں نے حوالوں کی شکل میں جو بھی مواد ضمناً تحریر کیا ہے اس کی روشنی میں صرف اندازہ سے ہی کچھ نتیجہ اخذ کرنے میں ہمیں مدد ملتی ہے اور اسی بنیاد پر سُبندھ کو کشمیری مانا جاتا ہے۔ ان کی ایک ہی تصنیف واسودتا دستیاب ہے۔

واسودتا (वासवदत्ता) کاسنکرت کی مشہور تصنیف اُدین کتھا (उदयन कथा) سے کوئی تعلق نہیں ہے کیونکہ دونوں میں صرف نام کی مماثلت ہے۔ سُبندھ کی واسودتا کا قصہ دوسری جگہ نہیں ملتا۔ کتھاسرت ساگر (कथासरित् सागर) اور برہت کتھامنجری (बृहत्कथामंजरी) میں یہ قصہ دستیاب نہیں ہے۔ علماء کا خیال ہے کہ سُبندھ نے لوک کہانیوں اور عوامی بنیادی تصور (Motif) کی روشنی میں اپنے زرخیز تخیل کی مدد سے اس عشقیہ قصے کو خلق کیا ہے۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اس قصے کی بنت میں وہ کساؤ نہیں ہے، جس کا یہ متقاضی تھا۔ اس میں وہ تاثر بھی نہیں ہے جس کی اس میں ضرورت تھی۔ یہ قصہ اس طرح ہے کہ راجہ چننامنی (चिन्तामणि) کے بیٹے کندرپ کیتو (कन्दर्पकेतु) نے خواب میں ایک اٹھارہ سالہ دوشیزہ کو دیکھا۔ اس کے حسن سے شہزادہ اتنا متاثر ہوتا ہے کہ وہ اسے تلاش کرنے کیلئے اپنے دوست مکزند (मकरन्द) کے ساتھ نکل پڑتا ہے اور دندھیا چل (दिध्याचल) کے پاس ایک گھنے بیڑ کے نیچے آرام کرنے کے لئے ٹھہر جاتا ہے۔ رات میں اسی درخت پر طوطے کا جوڑا باہم گفتگو کرتا ہے جسے کندرپ کیتو سنتا ہے۔ زطوطا چونکہ دیر سے آیا ہے اس لئے مادہ طوطا کے استفسار پر وہ بتاتا ہے کہ پاٹلی پتر (पाटली पुत्र) کی شہزادی واسودتا بہت خوبصورت ہے اور یہ کہ اس نے خواب میں کندرپ کیتو کو دیکھا ہے اور شہزادے کی تلاش میں اپنی مادہ طوطے تما لکا (तमालिका) کے ساتھ نکل پڑی ہے۔ درخت کے نیچے موجود دونوں دوست یعنی کندرپ کیتو اور مکزند یہ سن کر بہت خوش ہوتے ہیں اور بعد میں طوطوں کے تعاون سے عاشق و معشوقہ دونوں مل جاتے ہیں، واسودتا کا باپ شرنگار شیکھر (श्रृंगार शेखर) واسودتا کی شادی ودیہ دھر (विद्याधर) نام کے ایک شخص سے کرنا چاہتا ہے۔ یہ بات جب کندرپ کیتو کو معلوم ہوئی تو وہ واسودتا کے ساتھ جادو کے ایک گھوڑے پر بیٹھ کر دندھیا ٹوی (दिध्याटवी)

بھاگ جاتا ہے، صبح کے وقت جبکہ کندرپ کیتو سویا ہوا تھا، واسودتا سیر کو نکل جاتی ہے، جسے جنگل میں شکاریوں کے دو گروہوں نے دیکھ لیا اور وہ شہزادی کا پیچھا کرتے ہیں، دونوں جماعتوں میں شہزادی کو لے کر خوفناک جنگ ہوتی ہے واسودتا اس موقع کا فائدہ اٹھاتی ہے اور چپکے سے ایک رشی کے آشرم میں داخل ہو جاتی ہے۔ وہیں ایک رشی کی بددعا سے واسودتا چٹان میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ ادھر کندرپ کیتو خودکشی کرنے کیلئے تیار ہو جاتا ہے، تبھی ہاتھ غیب سے ایسا کرنے کے لئے منع کرتا ہے۔ آخر کار وہ جنگل میں گھومتے ہوئے واسودتا کو تلاش کر لیتا ہے۔ اور اس کے لمس سے واسودتا دوبارہ اپنی اصل شکل اختیار کر لیتی ہے اور یوں وہ رشی کی بددعا کے اثر سے نجات پا جاتی ہے بعد میں مکرند بھی مل جاتا ہے۔ اور کندرپ کیتو نیز واسودتا کی خدمت میں ہنسی خوشی دن گزارتا ہے۔

واسودتا کے قصے میں لوک کہانیوں کے روایتی عناصر کو قبول کیا گیا ہے، مثلاً ہیر داور ہیر وئن کا ایک دوسرے کو خواب میں دیکھنا اور اس خواب کے سبب دونوں کا ایک دوسرے کے عشق میں مبتلا ہو جانا، ہیر داور ہیر وئن کے وصل میں پرندوں کا معاون ہونا، جادو کے تیز رفتار گھوڑے کے ذریعہ ہیر داور ہیر وئن کا چپکے سے فرار، بددعا کے اثر سے ہیر وئن کا چٹان میں تبدیل ہو جانا، ہاتھ غیب کا ہیر وکو خودکشی سے روکنا وغیرہ عناصر پہلے سے ہی رائج عوامی بنیادی تصور کا تتبع کرتے ہیں۔ واضح رہے کہ یہ روایتیں ہندوستان کے مشہور رزمیہ، مہا بھارت میں بہت پہلے سے ہی لوک کہانیوں کے تتبع میں قبول کی گئی تھیں کیونکہ ان لوک کہانیوں میں عام انسانی زندگی کی حقیقی عکاسی موجود رہی ہے، ان لوک کہانیوں میں پریوں، اژن کھنولوں اور مابعد الطبیعیاتی عناصر کی موجودگی ان لوک کہانیوں کو بہت دلچسپ بنائے رکھنے میں کامیاب رہی ہے۔ منسکرت کے ساتھ پراکرتوں اور ابھرنشوں اور بعد میں ہر علاقائی زبان میں ان عناصر کو قبول کیا گیا ہے اور دنیا کی ہر زبان میں تقریباً ان سارے عناصر کو اپنایا گیا ہے۔ اردو کی داستانوں اور قصوں میں بھی انھیں قبول عام حاصل ہوا۔ سبندھ نے اپنی واسودتا میں انھیں عناصر کو قبول کرتے ہوئے رومانی قصے کو بیان کیا ہے۔ لیکن جیسا کہ سطور بالا میں ہم عرض کر چکے ہیں سبندھ کا اولین مقصد واقعات کو بیان کرنا نہیں ہے بلکہ وہ ان واقعات کے اجزاء کو فنکاری آمیز بیان سے پز کرنے میں مصروف دکھائی دیتے ہیں۔ مثلاً وہ

چندر کیتو اور واسودتا کے سراپا کا بیان پوری تخلیقی مہارت سے کرتے ہیں۔ ان دونوں کے محسوسات، خیالات اور جذبات کی عکاسی پوری فنکاری سے کرتے ہیں۔ وہ قصے میں آنے والے ندی نالے، سمندر، پہاڑ، جنگل، صبح و شام، طلوع ماہ اور جنگ وغیرہ کا بیان پوری فنی چابک دستی سے کرتے ہیں جس سے قصے کی بنت پر بڑا اثر پڑتا ہے۔ اسی لئے علماء کا خیال ہے کہ وہ الفاظ کی بازیگری میں ہی اپنی توانائیاں صرف کرتے ہوئے نظر آتے ہیں اور اسی لئے وہ فطرت کی عکاسی میں بانٹ بھٹ کی ہمسری نہیں کر پاتے اور انسانی زندگی کی حقیقی مرقع سازی جو کہ دغی کا طرہ امتیاز ہے، کرنے میں ناکام نظر آتے ہیں۔ لیکن یہ امر قابل ستائش ہے کہ سنسکرت کی نثری شاعری کے حوالے سے وہ اولین فنکار ہیں اس لئے ان کی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے۔ وہ ایجاز بیانی اور تجنیس کے بہت گرویدہ ہیں ایک مثال ملاحظہ ہو۔ واسودتا اپنے عاشق چندر کیتو کے ہجر میں تڑپ رہی ہے اور اپنی سہیلیوں سے روتی ہوئی یوں مخاطب ہے۔

”اے سہیلی کانتی متی! میرے آنسوؤں کو دھیرے دھیرے پونچھ دے!
 جوہی کے پھولوں سے بھی ہوئی اے سہیلی پوتھکا! کنول کے پتوں کے نچھے
 جھل کر مجھے ٹھنڈی ہوا پہنچا دے! اے نیند کی دیوی! میرے اوپر رحم کر!
 جسم کے دوسرے حصے بیکار ہیں۔ خالق کائنات نے میرے جسم کے تمام
 حصوں کو آنکھ ہی کیوں نہیں بنا دیا؟ اے پھولوں کی کمان والے بھگوان
 کام یو! تمہارے قدموں میں اپنا قلب پیش کرتی ہوں۔ عشق کو ہی سب
 کچھ ماننے والی مجھ پر اپنے کرم کی بارش کرو۔“

ایسا کہتی ہوئی واسودتا بے ہوش ہو گئی۔ یہ مثال اصل متن میں تجنیس کی ایک خوبصورت مثال ہے۔ حالانکہ سُبندھ عام طور سے چھوٹے چھوٹے جملے ہی استعمال کرتے ہیں مگر جب طبیعت زوروں پر آتی ہے تو بانٹ بھٹ کی طرح ایجاز آمیز طویل جملے بھی لکھ جاتے ہیں مثال کے طور پر ہیرو چندر کیتو جب ہیروئن واسودتا کو خواب میں دیکھتا ہے تو اس کیفیت کے بیان میں سُبندھ بیس صفحات خرچ کر ڈالتے ہیں در حال یہ ہے کہ بیس صفحات کا یہ بیان ایک ہی جملہ میں ادا ہوا ہے۔ ایسے بیانوں میں سُبندھ زیادہ تشبیہ، ایہام گوئی، ذومعین اور تجنیس کا سہارا لیتے ہیں۔ زیادہ تر حصے

صانع بدائع آمیز ہیں، لیکن کبھی کبھی فصاحت کے تحت فطری بیان کی کامیاب مثالیں پیش کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ مثلاً ایک جگہ وہ ہاتھی اور شیر کی جنگ کا نقشہ یوں کھینچتے ہیں۔

”دیکھئے وہ خوفناک قد و قامت والا شیر، ہاتھی پر حملہ کر رہا ہے اس کے جسم کا

اگلا حصہ اٹھ ہوا اور پچھلا حصہ جھکا ہوا ہے۔ اس کی دم ساکت اور ایستادہ

ہے۔ اس کی دم کا اگلا حصہ قدرے خم ہے جو کہ اس کی پشت کو چھو رہا ہے۔

اس کا بڑا سا منہ دانتوں کے کناروں سے خوفناک لگ رہا ہے۔ اس نے

اپنی ایال اٹھ رکھی ہے اپنے کان کھڑے کر رکھے ہیں۔“

مگر اس طرح کے بیانات بہت کم ہیں۔ واسودتا کا بیشتر حصہ صانع بدائع آمیز ہے۔

جسے سمجھنے کے لئے عام قاری کیا پڑھے لکھے قاری کو بھی شرحوں کی مدد اس سے لینی پڑتی ہے کیونکہ

سُبندھ نے ذومعنین، ایہام گوئی اور ایجاز کے استعمال میں جو استاد کی دکھائی ہے وہ بہت ادا

ہے۔ یہی وراثت بانز بھٹ کو ملی مگر بانز بھٹ کے یہاں ذومعنین کا نظام بہت کم دیکھنے کو ملتا ہے۔

باقی دوسری خصوصیات کو بانز بھٹ نے سُبندھ سے مستعار لینے میں کوئی تکلف نہیں برتا ہے۔ لیکن

دونوں میں فرق یہ ہے کہ جہاں سُبندھ کی واسودتا میں تصنع آمیز بیان کی زیادتی ہے وہیں بانز بھٹ

کے یہاں شعریت آمیز کیفیت موجود ہے۔ دراصل بات یہ ہے کہ سُبندھ نے نثری شاعری کا ایک

کھر دراماڈل پیش کیا تھا جو بانز بھٹ کے ہاتھوں میں پہنچ کر خوبصورت اور دآدیز ہو گیا۔ میں

سُبندھ کے ایجاز، تجنیس، ایہام گوئی اور ذومعنین سے آمیز اظہار کی مثالیں پیش کرنے میں تکلف

اس لئے برت رہا ہوں کہ یہ مثالیں سنسکرت زبان کی مخصوص ساخت اور تہذیب کی نمائندگی کوئی

ہیں اور ان میں مستعمل الفاظ اور تراکیب کا جب تک باقاعدہ ادراک نہ ہو، انہیں سمجھ پانا مشکل ہے

اور انہیں واضح کرنے کیلئے کئی صفحات چاہئیں۔

سُبندھ کے بعد سنسکرت کی نثری شاعری میں ذغڑی کا نام بڑے احترام سے لیا جاتا ہے۔ وہ ایک

ماہر شعریات بھی تھے ان کا اسلوب سُبندھ اور بانز بھٹ کے اسلوب سے مختلف تھا اور زندگی کی

برہندہ سچائیوں کے عین مطابق تھا، عماء کا خیال ہے کہ جس طرح سنسکرت کے ڈراموں میں مرچہ

کنک (मृच्छकटिक) اپنے موضوع کے مطابق ہی سادہ اور فصیح اسلوب لئے ہوئے ہے بالکل ویسا ہی اسلوب ڈنڈی کے دشکمار چرت (दशकुमारचरित) میں موجود ہے، علماء کا یہ بھی خیال ہے کہ ڈنڈی پرگنا ڈھیه (गुणाढय) کی برہت کتھا (वृहत्कथा) کا بھی اثر تھا۔ برہت کتھا کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ نثری تخلیق نہ ہو کر منکوے کی شکل میں تھی۔ آچار یہ شہمندرنے اپنی برہت کتھا منجری (वृहत्कथा मंजरी) میں اور سوم دیونے اپنی کتھا سرت ساگر (कथासरित्सागर) میں جس کشمیری برہت کتھا کی طرف اشارہ کیا ہے وہ یقیناً گنا ڈھیه کی برہت کتھا (اصل عنوان بڈھ کہا) (वड्ढकहा) سے مختلف ہوگی۔ اندازہ لگایا گیا ہے کہ لوک کہانیوں کا ایک مجموعہ کشمیر میں بھی معرض وجود میں آیا ہوگا۔ بہر حال عرض کرنے کا مدعا یہ ہے کہ برہت کتھا کے طرز پر ہی ڈنڈی نے دشکمار چرت میں کہانیوں کو بیان کیا ہے۔ کیوں کہ برہت کتھا میں نزواہن دت (नरवाहनदत्त) اور اس کے ساتھیوں کی کہانیاں ہیں بالکل اسی طرح دشکمار چرت میں راج واہن (राजवाहन) اور اس کے ساتھی بھی نزواہن اور اس کے دوستوں کی طرح ایک دوسرے سے پچھڑ جاتے ہیں اور مختلف ملکوں میں رہتے ہوئے الگ الگ تجربات سے دوچار ہوتے ہیں اور آخر کار بھی دوبارہ مل جاتے ہیں اور اپنے اپنے تجربات ایک دوسرے کو سناتے ہیں۔ ان قصوں میں عملی زندگی کے مختلف پہلوؤں کا رہنما ہوتے ہیں۔ ان کے بیان میں واقعیت ہے یہ قصے حقیقی زندگی کے نمائندہ ہیں اسی بنیاد پر علماء نے دشکمار چرت کو بیچ تنز کی طرح اخلاقی کہانیوں کا مجموعہ بتایا ہے، لیکن درحقیقت ایسا ہے نہیں، یہ صحیح ہے کہ اس تخلیق میں اخلاقیات، سیاسیات اور جنسیات سے متعلق بیانات ملتے ہیں لیکن اس تخلیق کا مجموعی تاثر قلبی انبساط کو ہی فروغ دیتا ہے۔ اس تخلیق میں شائستہ، غیر شائستہ، اچھے، برے، مہذب، غیر مہذب، عالم و جاہل، جنسی خواہش سے مغلوب درویش مارچ (मारीचि) اور انھیں دھوکا دینے والی طوائف کام منجری (काम मंजरी) شوہر کو کنویں میں ڈھکیل کر خراب جسمانی ساخت والے آدمی پر عاشق ہو جانے والی عورت دھومنی (धूमनी) شوہر پرست ریشمب دتی (नितम्बवती) کا دھوکے سے جسمانی استحصال کرنے والے کک کنک (कलहकटक) چور اور جواری وغیرہ سبھی کرداروں کی عکاسی کی گئی ہے۔ اس طرح واضح ہوا کہ

دعویٰ نے عوام الناس میں مقبول قصوں کو اپنی شاعرانہ صلاحیت سے شعریت عطا کی ہے اور اس کے ذریعہ انھوں نے دنیاوی دانش (Worldly wisdom) کے کئی باب واکے ہیں۔

سُبندھ اور بانڈ بھٹ موضوع پر زیادہ توجہ نہیں دیتے انھیں ہر قدم پر اسلوب کی فکر لاحق رہی ہے جبکہ دہڑی واقعیت پر اتنا زور دیتے ہیں کہ دش کمار چرت میں بعض مقامات پر ان کی جزئیات نگاری کو دیکھ کر بعض علماء ان پر بخش نگاری کا الزام بھی لگاتے ہیں جبکہ دہڑی کا یہ طرز نگارش ہمارے منہ اور عصمت جیسا ہے جو کہ معاشرے کی برائیوں کو بڑی بے دردی سے بے نقاب کرتا ہوا نظر آتا ہے اور قاری کی نگاہ اس پر جا کر ٹھہر جاتی ہے دہڑی اپنے عہد کا کچا چٹھا کھولنے میں اتنا مگن رہتے ہیں کہ وہ ماورائی عناصر اور سماج کے اونچے طبقے کا تذکرہ ضمنی کرتے ہیں وہ ”دش کمار چرت“ میں موضوع اور اسلوب میں ایک توازن قائم کئے ہوئے ہیں اسی لئے یہ خصوصیت سنسکرت کی نثری شاعری کی کسی تصنیف میں نہیں پائی جاتی ہے۔ دہڑی کا اسلوب اپنے موضوع کے مطابق ہی اپنی شکل اختیار کرتا ہے۔ اور اس کے ذریعہ وہ فصاحت کا دریا بہاتے ہوئے نظر آتے ہیں وہ ایجاز (समास) کا استعمال بہت کم کرتے ہیں اور لفظی نیز معنوی صنائع سے پرہیز کرتے ہوئے نظر آتے ہیں وہ اظہار کی سادگی نیز معنی کی صفائی پر زیادہ توجہ دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر دوسرے باب میں شہزادی کے حسن کا بیان یوں کرتے ہیں:-

”اس کی ہتھیلی سرخ ہے، جس میں جو، کنول، مچھلی اور کلس وغیرہ کی مختلف سعد لکیریں ہیں۔ اس کے دونوں ہیر پر گوشت ہیں ان کی رگیں دکھائی نہیں دیتیں۔ ٹخنوں کے جوڑ ایک جیسے بھرے ہوئے ہیں اس کی پنڈلیاں ایک جیسی سڈول ہیں۔ اس کے سرین کا حصہ رتھ کے پہیے کی طرح وسیع ہے، اسکی ناف چھوٹی، خمیدہ اور گہری ہے اس کے شکم پر تین بل پڑے ہوئے ہیں۔ اس کے پستان پورے سینے پر پھیلے ہوئے ایستادہ اور وسیع ہیں۔ اس کی دونوں بائیں نازک ہیں۔ الگیاں سرخ ہیں، شانے جھکے ہوئے ہیں۔ ناخن نازک اور چکنے ہیں اور جوڑ بھرے ہوئے ہیں..... اس کا کنول

چہرہ نیلم کی طرح خوبصورت گھنیری سیاہ زلفوں سے گھرا ہوا ہے۔ اور اس نے اپنے لمبے لمبے کانوں میں کنول کی ٹال کو دہرا کے گوشوارہ کی شکل دے رکھی ہے، جس کے سبب اس کے دونوں کان خوبصورت دکھائی دیتے ہیں۔

(دھکمار چت، چھٹا باب)

تیسرے باب میں وہ سورج کے طلوع ہونے کا بیان یوں کرتے ہیں:-
 ”.....جس وقت میں ایسا سوچ رہا تھا تبھی رات ختم ہو گئی، جیسے کہ سمندر سے تیزی سے نکلتے ہوئے سورج کی شکل میں ایک گھوڑے کی تیز سانس چھوڑنے سے وہ (رات) ایک طرف اڑادی گئی ہو اور سورج دکھائی پڑا جو بہت کم گرم اسلئے دکھائی پڑ رہا تھا کیونکہ سمندر کے پانی میں رہنے کے سبب اس کی گرمی نرم اور ٹھنڈی پڑ گئی تھی۔“

چھٹے باب میں سوکھا پڑنے کا بیان دہڑی یوں کرتے ہیں:-
 ”.....ان کی زندگی میں ایک بار بارہ برس تک بارش نہیں ہوئی۔ ساری فصلیں بے کار ہو گئیں، جڑی بوٹیاں بانجھ ہو گئیں، پیڑوں نے پھل دینا بند کر دیا، بادل پانی سے خالی ہو گئے، ندیوں میں پانی کم رہ گیا، تالابوں میں صرف کچھ رہ گیا، آبشار سوکھ گئے.....چوروں کے گروہ در گروہ بڑھ چلے۔ لوگ ایک دوسرے کو کھانے لگے۔ مردوں کی سفید کھوپڑیاں بگلوں کی طرح ادھر ادھر لوٹنے لگیں۔ کوئے پانی کی تلاش میں جا بے جا کھومنے لگے اور شہر گاؤں نیز چھوٹی بستیاں بھی خالی ہو گئیں۔“

اوپر کی مثالوں سے واضح ہو گیا کہ دہڑی موضوع کے انتخاب، اسلوب اور اظہار میں ایک متوازن رویہ اختیار کئے ہوئے ہیں۔

دہڑی کے بعد بانڑ بھٹ نے شہنشاہ کے اسلوب کو اور زیادہ خوبصورتی عطا کی۔ بانڑ بھٹ کے اسلوب میں وہ خصوصیات ہیں جو انھیں کالداس (کالیداس) مانگھ (ماغ) اور کھو بھوت کا ہم

پلہ بناتی ہیں۔ سنسکرت کے بیشتر شعراء اور نثر نگاروں کی بہ نسبت بانز بھٹ کی زندگی کے واقعات کے بارے میں مواد موجود ہے۔ دراصل بانز بھٹ نے خود اپنی تصنیف ہر ش چرت (हर्षचरित) اور کادمبری (कादम्बरी) کے آغاز میں اپنا تعارف پیش کیا ہے جس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ وہ ساتویں صدی کے اوائل میں موجود تھے اور راجہ ہر ش وردھن کے دربار سے منسلک تھے۔ ان کے ساتھ ہی اس زمانہ کے مشہور سنسکرت شاعر میور (मयूर) اور دوا کرماننگ (दिवाकर मानगुग) بھی ہر ش وردھن کے دربار کی زیب و زینت میں اضافہ کر رہے تھے۔ بانز بھٹ کی دو تصانیف زیادہ مشہور ہیں اول ہر ش چرت (हर्षचरित) دوم کادمبری۔ ہر ش چرت کا شمار آکھیایکا میں ہوتا ہے اور کادمبری کا شمار ”کھا“ میں ہوتا ہے۔ ہر ش چرت جیسا کہ نام سے ظاہر ہے، راجہ ہر ش وردھن کی زندگی سے متعلق ایک تاریخی تصنیف ہے لیکن یہ پوری نہیں کی گئی جبکہ کادمبری میں تخیل کا سہارا لیتے ہوئے یہ تخلیق پیش کی گئی۔ یہ تصنیف بھی ادھوری رہ گئی کیونکہ بانز بھٹ کا انتقال ہو گیا تھا۔ کہا یہ جاتا ہے کہ کادمبری کا باقی حصہ ان کے بیٹے بھوشن (भूषण) یا پلند (पुलन्द) نے پورا کیا۔

کادمبری کے قصے میں دو ہیرو ہیں۔ اول چندراپیڈ (चन्द्रापिड) دوم پنڈریک۔ ان دونوں کے تین تین جنموں کے قصے کادمبری میں بیان کئے گئے ہیں۔ آغاز میں راجہ شودرک کے بارے میں تفصیلات بیان کی گئی ہیں، جس کے دربار میں چندال ۲ ذات کی ایک لڑکی ایک ایسے طوطے کو لیکر آتی ہے جو انسانوں کی طرح بولتا ہے۔ اسی طوطے سے کادمبری کے قصے کو کھلوا یا گیا ہے۔ یہ عوامی بنیادی تصور (Motif) ”واسودٹا“ میں بھی ملتا ہے۔ اسی طرح قصے سے قصہ نکلنے کا بنیادی تصور (Motif) بھی کادمبری میں ملتا ہے۔ طوطا سب سے پہلے چندراپیڈ اور و-شمپاین (वैशम्पायन) کا قصہ سناتا ہے۔ چندراپیڈ، راجہ تاراپیڈ کا بیٹا ہے اور و-شمپائن، راجہ کے وزیر شک ناس (शुकनास) کا پسر ہے۔ چندراپیڈ اور و-شمپاین میں گہری دوستی ہے۔ قصے کے درمیان مہاشوٹا (महाश्वेता) کے ذریعہ مہاشوٹا اور پنڈریک کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے۔ مہاشوٹا سے ملنے پر چندراپیڈ کادمبری سے ملتا ہے۔ کادمبری اور چندراپیڈ ایک دوسرے کو دیکھتے ہی عشق میں گرفتار ہو جاتے ہیں۔ ان دونوں کے وصل کا بیان قصے کے آخر میں کیا جاتا ہے، چندراپیڈ

کو وصل سے قبل ہی انجین لوٹنا پڑتا ہے۔ بعد میں پتر لیکھا (पत्रलेखा) کا دمیری کا پیغام لے کر پنڈریک سے ملنے آتی ہے۔ یہاں تک بانز بھٹ کی تخلیق ہے باقی حصہ بانز بھٹ کے بیٹے نے خلق کیا ہے۔ خود اسلوب اس بات کو ظاہر کر دیتا ہے۔ اس حصے میں چندرا پیڈ، کا دمیری سے ملنے کے لئے روانہ ہوتا ہے اور سب سے پہلے مہاشوٹیا سے آکر ملتا ہے۔ مہاشوٹیا کے ذریعہ اسے اپنے دوست ویشمپاین کی پریشانیوں کے بارے میں پتہ چلتا ہے، ویشمپاین، مہاشوٹیا کو دیکھ کر عاشق ہو جاتا ہے اور تنہائی میں اس سے اپنے دل کا حال بتاتا ہے۔ مہاشوٹیا اس سے ناراض ہو کر اسے بددعا دیتی ہے، جس سے ویشمپاین طوطا بن جاتا ہے، یہ سن کر چندرا پیڈ پر اتنا اثر ہوتا ہے کہ اس کی موت واقع ہو جاتی ہے۔ کا دمیری اس کی لاش پر آکر بین کرنے لگتی ہے۔ تارا پیڈ اور رانی ولاس وتی (विलासवती) اپنے بیٹے کی موت کی خبر پا کر بہت غمگین ہو جاتے ہیں۔ جاہال (जाबाल) کی کہانی یہیں ختم ہوتی ہے۔ بعد میں طوطے یعنی پنڈریک کو تلاش کرتا ہوا اس کا دوست کھنجل (कपिंजल) جاہال کے آشرم میں آتا ہے اور اپنے دوست کی حالت کو دیکھ کر بہت دکھی ہو جاتا ہے۔ ایک دن طوطا جاہال کے آشرم سے اڑ جاتا ہے اور اسے ایک جگہ ایک چنڈال پکڑ لیتا ہے۔ اور اپنی بیٹی کو دے دیتا ہے۔ وہ لڑکی اسے لیکر شودرک (शूद्रक) کے پاس آتی ہے۔ طوطا اس بات سے بے خبر رہتا ہے کہ اسے یہاں کیوں لایا گیا ہے۔ چنڈال کی لڑکی اپنا تعارف خود کراتی ہے کہ وہ پنڈریک کی ماں لکشمی ہے اور پنڈریک ہی پہلے جنم میں چندرا پیڈ تھا۔ اتنا بتا کر لکشمی غائب ہو جاتی ہے اور اس کے بعد شودرک اور طوطا اپنا اپنا جسم چھوڑ دیتے ہیں۔ چندرا پیڈ کی لاش میں دوبارہ زندگی دوڑ جاتی ہے پنڈریک آسمان سے اترتا ہوا دکھائی دیتا ہے اور آخر کار مہاشوٹیا پنڈریک سے اور کا دمیری چندرا پیڈ سے ملتی ہیں، چاروں ہنسی خوشی اپنی اپنی زندگی گزارتے ہیں اور یوں کا دمیری کے قصے کا اختتام ہوتا ہے۔

علماء کا خیال ہے کہ بانز بھٹ نے یہ قصہ ”برہت کتھا“ (बृहत्कथा) کے راجہ سُمانس (सुमानस) کی کہانی سے اٹھایا ہے کیونکہ اس کہانی کی طرح ہی کا دمیری میں بددعا اور تباہی (Transmigration) والے عناصر قبول کئے گئے ہیں۔ لیکن یہ حقیقت اپنی جگہ ہے کہ برہت

کتھا کی اس کہانی (راجہ سمانس) اور کادمبری کے جذبات میں مماثلت نہیں ہے۔ ان دونوں قصوں کا اختتام بھی مختلف ہے۔ قصے کے اندر قصے کا نظام بھی برہت کتھا سے قبول کیا گیا ہے۔ قصہ گوئی کا یہی نظام پنج تنتر (पञ्चतन्त्र) کی اخلاقی کہانیوں میں بھی ملتا ہے اور یہی نظام کتھا سرت ساگر میں بھی دستیاب ہے۔ ان ساری تصانیف میں ایک کہانی سے دوسری کہانی اور دوسری سے تیسری کہانی پھوٹی ہوئی نظر آتی ہے اس عنصر کو مغرب میں (Emboxment of Tales) کہا گیا ہے۔ پنج تنتر میں قصوں کے کردار خود کہانیاں کہتے ہوئے نظر آتے ہیں۔

کادمبری کے دونوں ہیرو یعنی چندراپیڈ اور پنڈر یک کو تین تین جنم لینے پڑتے ہیں لیکن ہیروئن یعنی کادمبری اور مہاشوہتا اپنے ایک ایک ہی جنم کو گزارتی ہیں۔ انھیں کئی جنم نہیں لینے پڑتے۔ بانڈ بھٹ اپنی اس لازوال تصنیف میں تین تین جنموں تک پہلے ہوئے عشق کی کرشمہ سازیوں کو اہمیت دیتے ہیں۔ عشق کے ساتھ ہی موت اور موت کے بعد کلیجہ پھٹنے والے ماحول اور محسوسات کی عکاسی اور اس کے بعد بھی معشوق یا عاشق سے دوبارہ ملنے کی امید وغیرہ کی تصویریں اپنی طرف دفعتاً کھینچ لیتی ہیں۔

اب چند باتیں بانڈ بھٹ کے اسلوب پر بھی کر لی جائیں جس کے سبب کادمبری اور اس کے خالق کو شہرت ملی، بانڈ بھٹ معاملہ بندی کے بیان میں بڑی مہارت رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر کادمبری اور چندراپیڈ جب پہلی بار ملتے ہیں تو اس حالت کا بیان یوں پیش کرتے ہیں۔

”چندراپیڈ کی مردانہ وجاہت کو دیکھتے ہی کادمبری کا قلب کامد یو کے تیر سے زخمی ہو گیا۔ اور اس سے اس کے جسم پر کئی فطری اثرات دکھائی پڑنے لگے۔ لوگوں کو کہیں ان کیفیات کا پتہ نہ چل جائے اس لئے عشق میں ڈوبی ہوئی کادمبری کی حیا آمیز حالت کو چھپانے میں کئی چیزوں نے اس کی بہت مدد کی۔ بظاہر ایسا معلوم پڑتا تھا کہ کادمبری جیسی نازک بدن کو شہزادہ چندراپیڈ کا احترام کرنے کی غرض سے یک دم ایستادہ ہونے کے سبب پسینہ آ گیا ہے، لیکن اس پسینے کا اصل سبب تو کامد یو ہی تھا، جس نے پھولوں کے تیر سے کادمبری کے قلب کو زخمی کرتے ہوئے پسینہ پیدا کر دیا تھا۔ چند

راپیڈ کو دیکھ کر جنسی جذبے کے سبب کادمبری کی رائیں کاپنے لگیں تھیں اور اس کی رفتار رک گئی تھی لیکن کادمبری کے گفتگوؤں کی آواز سن کر نزدیک آئے ہوئے ہنسوں نے اس کی رفتار روک دی تھی، ایسا ہی لوگوں نے سمجھا۔ کادمبری کی تیز ہوئی سانسوں کے سبب سینے کا ملبوس جنبش کرنے لگا تھا لیکن دیکھنے والوں نے تو یہی سمجھا تھا کہ مورچہ چل جھٹلنے کے سبب چلنے والی ہوا سے دوپٹہ ہل رہا ہے، کادمبری کا ہاتھ اچانک دل کے اوپر آ کر گرا جیسے کہ دل میں موجود چند راپیڈ کو چھونے کے لالچ میں اس کا ہاتھ ادھر بڑھا ہو، لیکن وہی ہاتھ مرد سے اولین ملاقات سے شرمائی ہوئی کادمبری کے سینے کو ڈھکنے کا بہانہ بن گیا۔ چند راپیڈ کو دیکھنے سے پیدا ہوئے انبساط کے سبب کادمبری کی آنکھوں سے آنسو گر پڑے لیکن لوگوں نے یہ سمجھ لیا کہ کادمبری کے کانوں میں اڑ سے ہوئے پھولوں کا زرگل پڑنے کے سبب اس کی آنکھوں میں آنسو آ گئے ہیں۔ حیا کے بوجھ سے اس کی زبان سے ایک لفظ بھی ادا نہ ہو سکا۔ لیکن لوگوں نے یہی سمجھا کہ پدمنی کادمبری کے منہ کی خوشبو کے لالچ میں اس کے منہ کے پاس اڑتے ہوئے بھونروں نے ہی اسے بولنے نہیں دیا ہے۔ کامیو کے تیر کی پہلی ضرب سے کادمبری سسک اٹھی، لیکن لوگوں نے یہ سمجھا کہ پھولوں کے درمیان پڑا ہوا کیچکی کا کاٹا چھ جانے سے وہ سسک اٹھی ہے۔“

آپ خود ملاحظہ فرمائیں کہ اوپر کی سطور میں جس اسلوب میں دونوں جوان عاشق و معشوق کی اولین ملاقات کا بیان ہوا ہے اور اسمیں شعریت قائم رکھنے کی جو کوشش کی گئی ہے وہ بہت دلآویز ہے اور اس میں فطری بہاؤ ہے لیکن اس اسلوب میں جذبات نگاری بھی ہم پایہ ہے۔ یہی بانو بھٹ کا کمال ہے اسی طرح جب مہاشو جتا اور پنڈر یک پہلی بار ملتے ہیں اس کا بیان بھی دیدنی ہے:-

”مہاشو جتا کو ایسا محسوس ہونے لگا جیسے کہ اس کے سارے حواس اس کو پنڈر یک کے نزدیک پھینک رہے ہوں۔ اسے ایسا محسوس ہوا جیسے کہ اس کا

دل اسے کھینچ کر اس کے سامنے لے جا رہا ہو یا یہ کہ کاہلو اسے عقب سے آگے ڈھکیل رہا ہو اور مہاشوہیتا بڑی مشکل سے خود کو روک پارہی ہو۔“

ہجر کے بیان میں بھی بانٹ بھٹ نے بڑی چابک دستی دکھائی ہے۔ کادمبری اور مہاشوہیتا کی اشک باریاں مثال کے طور پر پیش کی جاسکتی ہیں۔ سراپا کے بیان میں بھی انھوں نے اپنی صلاحیتوں کا لوہا منوالیا ہے۔ چاہے چندال لڑکی کے حسن کا بیان ہو یا کادمبری اور مہاشوہیتا کے حسن کا بیان ہو بانٹ بھٹ نے اپنے زر خیز تخیل کے سہارے بڑے شاندار مرتعے پیش کئے ہیں۔ انھوں نے مردانہ حسن کے بیان میں بھی کامیاب تصویریں سجائی ہیں، چاہے شودرک اور چندرا پیڈ جیسے راجاؤں کے مردانہ حسن کا بیان ہو چاہے جابال (जाबालि) اور ہارہیت (हारीति) جیسے سادھوؤں کی جسمانی ساخت کا بیان ہو بانٹ بھٹ کے قلم نے ہر جگہ اپنا جادو جگایا ہے۔ ان کے اس بیان میں تشبیہ، تجنیس اور ایہام گوئی کا بہت خوبصورت استعمال موجود ہے اور کمال یہ ہے کہ ان تحریروں میں خیال، جذبہ اور اسلوب باہم مربوط ہیں کہیں بھی تصنع دکھائی نہیں پڑتا۔

سنسکرت کی نثری شاعری کی معراج بانٹ بھٹ پر ختم ہوئی۔ ان کے بعد ان کا تتبع کئی شاعروں نے کیا لیکن بات نہیں بن پائی کیونکہ انھوں نے اپنی نثری شاعری کے بیچ بیچ میں پابند اشعار بھی شامل کرنا شروع کیا اور نوبت یہاں تک پہنچی کہ ایک نئی صنف چھوکاویہ (चमूकवी) کا جنم ہوا جس میں نثر کا حصہ کم اور شاعری کا حصہ زیادہ ہو گیا۔ یہاں یہ عرض کرنا بھی ضروری ہے کہ نثر اور شاعری کے ملے جلے روپ کی تاریخ بہت قدیم ہے۔ حالانکہ اس روپ کو چھوکاویہ نہیں کہا جاسکا۔ یہ عرض کرنا بھی ضروری ہے کہ وید میں اشعار ہی ملتے ہیں۔ علماء کا اندازہ ہے کہ وید میں نثری حصہ تھا مگر وہ حافظے میں محفوظ نہیں رہ سکا۔ وید کے زمزمے زبانی روایت (Oral Tradition) کے ذریعہ ہی معاشرے میں محفوظ رہے۔ غالباً وید کے بعد لکھنے کا فن ایجاد ہوا جس سے نثر بھی محفوظ ہو گئی۔ بکوروید میں اسی لئے نثر محفوظ ہے بعد میں برہمن تصنیف میں باقاعدہ نثر معرض وجود میں آئی۔ برہمنوں کے بعد بدھ عہد میں پالی میں لکھے گئے جاتکوں میں بھی نثر اور شاعری دونوں کا چلن ساتھ ساتھ ملتا ہے۔

جاتکوں کے بعد بودھ عالم آریہ شور (आर्यशूर) نے اپنی تصنیف جاتک مالا (जातक माला) سنسکرت میں پیش کی۔ آریہ شور، سُبہڈھ، دِٹھی اور بانڑ بھٹ سے بہت پہلے یعنی تیسری صدی عیسوی میں پیدا ہوئے تھے ان کے سامنے پالی میں لکھے گئے جاتکوں کے نمونے تھے۔ جن میں شاعری اور نثر دونوں موجود تھیں۔ جاتک مالا میں بھی گوتم بدھ کے کئی جنموں سے متعلق کہانیاں ہیں۔ بانڑ بھٹ کی بہ نسبت آریہ شور کی نثر کا اسلوب سادہ اور دلاویز ہے۔ انہوں نے اپنے طویل جملوں میں صفتوں (Adjectives) کے ذریعہ کادمبری کی طرح اپنا بیان پیش کیا ہے لیکن فرق یہ ہے کہ جہاں کادمبری میں صنائع بدائع کا بہت زیادہ استعمال ہوا ہے وہیں جاتک مالا میں آریہ شور نے صرف فصاحت پر ہی زیادہ زور دیا ہے۔ لیکن جائے افسوس ہے کہ اس خوبصورت تخلیق پر سنسکرت شعریات کے علماء نے کوئی توجہ نہیں دی۔ آچاریہ دِٹھی، بھامہ اور وِشوناتھ نے اس پر کوئی اظہار خیال نہیں کیا ہے۔ غالباً اس کا سبب یہی ہے کہ چونکہ جاتک مالا کا تعلق بودھ مذہب کے بانی سے تھا، اس لئے اس پر ان برہمن علماء نے کوئی رائے قائم کرنے کی ضرورت نہیں سمجھی، ورنہ جاتک مالا نثری شاعری کی بہترین نمائندگی کرتی ہے اور یہ کارنامہ آریہ شور نے سُبہڈھ، دِٹھی اور بانڑ بھٹ سے بہت پہلے انجام دیا تھا لیکن انھیں فراموش کیا گیا۔ اس طرح کی بددیانتی اور لاپرواہی کی مثالیں ہر زبان و ادب میں موجود ہیں مثلاً ہمارے یہاں اردو میں نعتیہ شاعری خصوصاً مولانا احمد رضا خاں کی نعتیہ شاعری، مولانا ابوالاعلیٰ مودودی کی نثر، مومن کی غزل، جاسوسی ادب، آریہ سماج اور رام کرشن مشن کی اردو خدمات کے سلسلے میں ہم نے زبردست بے توجہی برتی ہے۔

سنسکرت کی نثری شاعری پر اجمالاً سطور بالا میں جو کچھ بھی عرض کیا گیا ہے اس کے ساتھ ہی ساتھ ہمیں یہ نہ بھولنا چاہئے کہ قدیم یونان میں بھی نثری شاعری لکھی گئی تھی۔ مشہور مستشرق (A Beniedale Keith) نے اپنی کتاب ”سنسکرت ادب کی تاریخ“ میں ان دونوں متوازی دھاروں کی کادشوں پر اظہار خیال کرتے ہوئے رائس (Reich) کا حوالہ دیتے ہوئے لکھا ہے کہ ہندوستان اور یونان دونوں کی نثری شاعری میں پہلی ہی نظر میں عشق ہو جانا اور خواب میں عاشق و معشوقہ کا ایک دوسرے کو دیکھنا، خوش قسمتی کا بدبختی میں تبدیل ہو جانا، دلیری کے

کارنامے، سمندر میں جہاز کا ٹوٹ جانا، بے پناہ حسن کے مالک ہیر و اور ہیر وکن، محبت اور فطرت کی خوبصورت عکاسی وغیرہ مماثلتوں کے باوجود دونوں ملکوں کی نثری شاعری مختلف ہے۔ اس ضمن میں پروفیسر کیتھ (Keith) لاکوٹ (Lacote) کا حوالہ دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ ہندوستان میں کہانی کی نشوونما فطری تھی اور اسی طرح اس کو ارتقا حاصل ہوا لیکن لاکوٹ کا یہ نظریہ صحیح نہیں ہے کہ یونانی فکشن، ہندوستانی فکشن کے اثر میں پیدا ہوا۔ ان کا یہ بھی کہنا ہے کہ یونانی نثری شاعری ہیئت کے اعتبار سے بھی یکساں نہیں تھی۔ وہ بتاتے ہیں کہ Heliodoros کبھی خود قصے بیان کرتے ہیں تو کبھی ہومر (Homer) کی طرح اپنے کرداروں کے ذریعہ انکے کارناموں کو بیان کراتے ہوئے نظر آتے ہیں xenophon صرف اپنا بیان پیش کرتے ہیں جبکہ Achilles Tatius اپنی کہانی کو Kleitophon کی زبان سے پیش کراتے ہیں۔ اسی طرح بہت سی مماثلتوں کے ہونے پر بھی دونوں ملکوں کی نثری شاعری اپنے اپنے ملکوں کے جغرافیائی حالات کی طرح مختلف ہے۔ پروفیسر کیتھ، ایل ایچ گری (L.H. Gray) کا حوالہ دیتے ہوئے کہتے ہیں کہ یونانی نثری شاعری میں حالانکہ ادق ایجاز، تجنیس اور تکرار کا استعمال ضرور ملتا ہے لیکن سنسکرت کی نثری شاعری میں صنائع بدائع کا زبردست استعمال، قدرتی منظر کے لطیف بیانات، ذہنی اخلاقی اور جسمانی اوصاف کا وسیع بیان ہی خصوصیت سے دیکھنے کو ملتا ہے۔ بہر حال ان دونوں ملکوں کی نثری شاعری میں جو مماثلتیں ہیں وہ بغیر ایک دوسرے سے متاثر ہوئے فطری طور پر اپنی اپنی زبان میں بیان ہوئی ہیں۔

ظاہر ہوا کہ دونوں قدیم تہذیبوں کی بلند فکر نے اپنے اپنے حالات میں اپنے اپنے انداز میں نثری شاعری کے اعلیٰ نمونے سینکڑوں برس پہلے پیش کر دیئے تھے مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ موجودہ دور میں مشرق میں نثری شاعری مغرب سے آئی۔ مغرب کی یہ نثری شاعری قدیم یونان کی نثری شاعری سے بظاہر کوئی علاقہ نہیں رکھتی اسی طرح جو نثری شاعری مشرق خصوصاً برصغیر میں لکھی گئی ہے اس کا بظاہر کوئی تعلق سنسکرت کی قدیم نثری شاعری سے نہیں ہے لیکن یہ فطری سوال ایک باشعور قاری کے ذہن میں ضرور اٹھنا چاہئے کہ آخر نثری شاعری کی جڑیں کہاں ہیں؟ اسی

سوال کا جواب پیش کرنے کی ایک عاجزانہ کوشش اس مقالے میں کی گئی ہے۔ آج دنیا کی ہر بڑی زبان میں نثری شاعری لکھی جا رہی ہے۔ سنسکرت کی نثری شاعری سے متعلق شعریات پر بھی اجمالاً کچھ عرض کرنا ضروری سمجھتا ہوں۔

سنسکرت شعریات میں شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے نثر اور شاعری میں کوئی فرق نہیں مانا گیا ہے۔ سبب یہ ہے کہ شاعری اپنے وسیع معنی میں زبان، اصناف، ہیئت، بحر اور صنائع بدائع وغیرہ کے توسط سے انسانی جذبات کو براہیختہ کرنے میں کامیاب رہتی ہے۔ اس عمل میں شاعری نہ صرف یہ کہ قاری یا سامع کو کیفیت آمیز انبساط سے دوچار کرتی ہے بلکہ زندگی کو بامعنی اور بامقصد بنانے میں اہم کردار بھی ادا کرتی ہے۔ شاعری کی یہ خصوصیات نثر کے ذریعہ زیادہ پر اثر ثابت ہوئی ہے۔ سنسکرت میں نثر کے لئے استعمال ہونے والا لفظ ”گدیہ“ (गद्य) سے مراد ہے ”کہے جانے لائق“ ہم جو بھی کہتے ہیں یا بولتے ہیں وہ سب کا سب کہے جانے لائق نہیں ہوتا ہے، دوسرے الفاظ میں کہنے اور کہے جانے لائق میں فرق ہے۔ خیال یا احساس یا جذبہ، اظہار پانے کیلئے جن الفاظ کے ذریعہ زیادہ روشن ہوتے ہیں انھیں ہی نثر کہا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ شاعری کی بہ نسبت نثر میں اظہار کی صورت حال زیادہ فطری اور حقیقی دنیا سے زیادہ قریب ہے۔

سنسکرت میں شاعری کی بہ نسبت نثری فن پارے کم دستیاب ہیں، دراصل پانچ ہزار برس سے بھی زیادہ زمانے میں شاعری کو زبانی روایات کے ذریعہ زیادہ آسانی سے محفوظ رکھا گیا ہے۔ ایک سبب یہ بھی تھا کہ نثری فن پاروں میں موجود عالمانہ رنگ کی تفہیم عوام کے بس کی بات نہیں تھی ساتھ ہی نثری فن پارے کے ایک ایسے معیار کو بھی قبولیت حاصل تھی، جسے ہر فنکار نہیں برت سکتا تھا۔ اس لئے وہی فنکار ان نثری فن پاروں پر اپنی کاوشیں صرف کرتا تھا، جو بہترین صلاحیتوں کا مالک ہوتا تھا۔ اسی لئے سنسکرت کے نثری فن پاروں کا سراغ چھٹی صدی عیسوی سے ہی ملتا ہے۔ اس ضمن میں پہلا نثری فن پارہ ”شہندھ“ (सुबन्ध) کی ”واسودیتا“ (वासवदत्ता) ہے۔ شہندھ کے بارے میں بعد میں نثری شاعری کے عظیم شاعر ”بانوبھٹ“ (बाणभट्ट) نے تعریفوں کے پل باندھ دیئے اور ارشاد فرمایا کہ شہندھ شاعروں کی انا کو پاش پاش کرنے والا نثر

نگار ہے۔ کالیداس جیسے عظیم شاعر کی ہمسری کرنے میں نثری شاعروں نے اپنی صلاحیت، مشق اور مہارت سے اپنے فن کا لوہا منوالیا۔ یہاں یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ سنسکرت شعریات کے آچاریوں میں آچاریہ بھامہ (भामह) سے لیکر پنڈت راج جگناتھ (पंडितराज जगन्नाथ) تک سبھی آچاریہ، مخصوص لفظ اور معنی کو ہی شاعری مانتے تھے، اور ان آچاریوں نے نثر کو شاعری سے الگ نہیں مانا تھا، نثر کی شعریت اور شعر کی شعریت میں اگر کوئی فرق مانا جاتا تھا تو وہ تھا نثری شاعری میں بحر کی غیر موجودگی۔ آج جو نثری شاعری دنیا کی مختلف زبانوں بشمول اردو میں ہو رہی ہے اس میں بھی بحر موجود نہیں رہتی مگر سنسکرت کی نثری شاعری اور آج کی نثری شاعری میں بہت فرق ہے، یہاں سوال یہ اٹھتا ہے کہ جب سنسکرت کی شاعری اور سنسکرت کی نثری شاعری میں صرف بحر کا ہی فرق تھا تو ایسے کون سے عناصر یا اصول تھے جن کے پیش نظر نثری شاعری کی تخلیق ہوتی تھی؟ یہاں یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ سنسکرت کی نثری شاعری کے پیش نظر اصول ہائے نقد تب مرتب ہوئے جبکہ نثری شاعری سے متعلق فن پارے وجود میں آ گئے۔ دوسرے الفاظ میں سنسکرت شاعری کے نمونوں پر پورے انہماک سے غور کرنے کے بعد ہی نثری شاعری کے اصول ہائے نقد معرض وجود میں آ پائے۔ اس لئے ان اصولوں پر بھی زمانے کے ساتھ ساتھ مختلف طرح سے غور و فکر ہوتا رہا، چونکہ سنسکرت کی نثری شاعری اشرافیہ اور اہل دانش طبقے میں ہی مقبول اور معروف تھی اس لئے ترسیل کے نقطہ نظر سے فطری طور پر دو سوال اُٹھے۔ اول یہ کہ نثر کا نمونہ کیا ہو؟ اور دوم یہ کہ صنائع بدائع نیز صرنی اور نحوی تراکیب سے مزین نثر کیا لائق ترسیل ہوگی؟

ان دونوں سوالات کے پیش نظر ہی بانڑ بھٹ (बाणभट्ट) نے سُبندھ کو کامیاب اور عظیم نثر نگار مانتے ہوئے بھی ان کا تتبع نہیں کیا۔ بعد میں آچاریہ دغڈی (दग्दी) نے بھی بانڑ بھٹ کی طرح اپنی الگ راہ بنائی، یہاں یہ واضح کرنا بھی ضروری ہے کہ سُبندھ اگر اعلیٰ پائے کی نثر کے موجد تھے تو بانڑ بھٹ نثری شاعری کے بادا آدم کہے جاتے ہیں، جبکہ آچاریہ دغڈی کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے مواد کو فطری مکالمہ بنانے میں کامیابی حاصل کی۔ اس طرح ان تینوں عظیم تخلیق کاروں نے نثری شاعری کو تین اسلوب عطا کئے۔

اس ضمن میں مغربی اور ہندوستانی نقد کے حوالے سے بھی خیال آرائی کرنا مناسب رہے گا۔ مغرب میں صاف طور پر یہ کہا گیا کہ جو شاعری نہیں ہے وہ نثر ہے کیونکہ شاعری میں بحر اور شعریت دونوں کا امتزاج رہتا ہے، جہاں تک نثر کا سوال ہے تو وہ خیالات کی ترسیل کا ذریعہ مانی گئی ہے دوسرے لفظوں میں ترسیل اور احساس میں جو فرق ہے وہی فرق نثر اور شاعری میں ہے۔ یہ تو مغربی نقطہ نظر ہے لیکن سنسکرت کے اصول نقد نے یہ واضح کیا کہ شاعری اور بحر دونوں کو جدا نہیں کیا جاسکتا۔ لفظ ہی شاعری ہے، جملہ بھی شاعری ہے نیز لفظ اور معنی کی باہمی مساوی موجودگی (शब्दार्थो सहितौ) تو عین شاعری ہے۔ یہ نظریہ آچار یہ بھامہ کا ہے، جسے بعد کے آचारیوں نے بھی اہمیت دی، ہاں پنڈت راج جگتا تھ لفظ میں شعریت کے قائل ہیں جبکہ آچار یہ دشنا تھ جملے میں شعریت کے قائل ہیں۔ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ شاعری اور بحر دونوں غیر منقسم ہیں۔ سنسکرت کے لفظ پد (पद्य) کا ماخذ پد (पद) ہے۔ اسی ماخذ سے پیر بھی بنا ہے جس طرح پیروں کا رقص تال وغیرہ پر منحصر ہے اسی طرح پد یہ میں لفظوں کی مناسب موجودگی سے پد یہ موسیقی آمیز آہنگ حاصل کر لیتا ہے۔ بہر حال یہ واضح ہوا کہ شاعری محسوسات کی ترسیل میں خود بھی رمل پذیر رہتی ہے جبکہ نثر میں فکر ہی غالب عنصر کی شکل میں موجود رہتی ہے اس لئے شاعری کی بہ نسبت نثر کی تخلیق زیادہ مشکل ہوتی ہے کیونکہ نثر میں تجربہ اور بیان دونوں مناسب مقدار میں موجود رہنے چاہئے۔ بنیادی طور پر نثر قوت فکر کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس حقیقت کے پیش نظر سنسکرت کی نثری شاعری میں ہم نثری قوت فکر اور شاعری کی تجرباتی صلاحیت دونوں کا امتزاج پاتے ہیں۔

یہاں سب سے اہم نکتہ یہ ہے کہ سنسکرت میں شعری عمل بہت وسعتیں رکھتا ہے اس میں فکر، جذبہ، احساس، فن اور رس وغیرہ شامل ہیں۔ آچار یہ آنند ور دھن نے شاعری کی تین اقسام میں بتائی ہیں، اول شاعری دویم اداکاری سے متعلق (अभिनेय) اور سویم ان دونوں سے الگ نثر، ان کے مطابق ڈرامے کی نثر ہی نثر محض ہے۔ ڈرامے میں شعریت کا فقدان ہونا چاہئے کیونکہ ڈرامے کی نثر صرف مکالمے کیلئے ہوتی ہے۔ آنند ور دھن کی یہ تقسیم حسب ذیل ہے۔

۱۔ شاعری۔ اس میں انھوں نے دس اصناف کا ذکر کیا ہے۔ جو اس طرح ہیں:-

- ۱۔ مٹک (مکتک) ۲۔ سنداٹک (سندائیک) ۳۔ دھیشک (ویشوک) ۴۔ کلاپک (کلاپک)
- ۵۔ کلک (کولک) ۶۔ پریائے بندھ (پریایبندھ) ۷۔ پدکھا (پدکھا)
- ۸۔ کھنڈکھا (کھنڈ کھا) ۹۔ سکل کھا (سکل کھا) اور ۱۰۔ سرگ بندھ (سگ-بندھ)

۲۔ ابھنیہ (ابھنیہ) یعنی اداکاری سے متعلق۔ آندوردھن نے اس کے دس روپ بتائے ہیں۔

۳۔ گدیہ (गद्य) یعنی نثر، اس کی دو قسمیں بتائیں، اول آکھیاکا (आख्यायिका) اور دویم کھا۔

آندوردھن نے ڈرامہ اور گدیہ میں تفریق برقی کیونکہ ان کی نظر میں یہ نکتہ صاف تھا کہ ڈرامہ میں اداکاری کو اولیت حاصل ہے اور ڈرامے کی نثر مکالمے کی شکل میں ہوتی ہے۔ شکریت کی نثر میں بھی جس شعریت پر اصرار کیا گیا ہے اس ضمن میں نثر کی لفظیات پر بھی غور کیا گیا۔ اگنی پران ۵ (अग्नि पुराण) اور ساتیہ درپن ۱ (साहित्य दर्पण) میں یہ واضح کیا گیا ہے کہ نثر کی زبان عام زبان سے بہتر ہوتی ہے۔ یہ صورت حال اوصاف (गुण) یعنی فصاحت اور بلاغت وغیرہ کی موجودگی سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ اوصاف ہی رس کی نمو پذیری میں معاون ہوتے ہیں۔ آچاریوں نے اس ضمن میں یہ اصول واضح کیا کہ نثر اور شاعری پر کزن رس कसम रस اور دیوگ رس (विद्योग रस) کے استعمال کے ضمن میں نثر اور شاعری کی لفظیات میں لازمی طور پر فرق ہو جائے گا۔ نثری شاعری کے لئے تین اسلوب اس طرح معرض وجود میں آئے، اول طویل ایجاز والا اسلوب (दीर्घ समासा - सघटना) دویم مختصر ایجاز والا اسلوب (असमासा - सघटना) اور غیر ایجاز والا اسلوب (अल्प-समासा सघटना) اس ضمن میں آچاریہ آندوردھن نے دھونیا لوک (ध्वन्या लोक) میں یہ واضح کیا ہے کہ اصناف شاعری کے اعتبار سے اسلوب کا انتخاب کیا جاتا ہے۔ نثری شاعری سے متعلق آکھیاکا (आख्यायिका) اور کھا (कथा) میں طویل ایجاز (दीर्घ समासा) اور وسطی ایجاز (मध्य समासा) کا استعمال کیا

جاتا ہے، اصل متن یوں ہے۔

आख्यायिकायान्तु भूमना मध्यसमासा, दीर्घसमासे एवं सघटने

دھونیالوک ۳/۸

آئندہ ردھن کے بعد بھٹو و بھٹ (मदतोदमदट) نے نثری شاعری کے ضمن میں اسلوب کے تعین کے لئے نثری شاعری میں استعمال کی جانے والی تجنیس کی روشنی میں تین ورثوں کے (वृत्तियों) کا ذکر کیا ہے، جن کے نام ہیں، پڑشا (परुषा) اُنپ ناگرکا (उपनागरिका) اور گرامیا (ग्राम्या) ان تینوں کی خصوصیات کا بھی ذکر کیا گیا ہے۔ ۵۔

آچاریہ دامن نے اسلوب کے نقطہ نظر سے تین اسالیب ۹ (शिति) پر روشنی ڈالی ہے، یعنی ویدر بھی (वैदर्भी)، گوڑی (गौड़ी) اور پانچالی (पाचाली) ان تینوں اسالیب کا تعلق انھوں نے اسلوب سے متعلق وصف (गुण) شیرینی (माधुर्य) سے جوڑا ہے، چونکہ اوصاف کے اظہار میں لفظ (पद) اور حرف (वर्ण) دونوں کی اہمیت ہے، اس لئے دامن (वामन) کی ریت (शिति) میں سنگھٹ یعنی ساخت اور ورث (वृत्ति) دونوں شامل ہو جاتی ہیں۔ واضح رہے کہ دامن کے تینوں اسالیب جگہوں سے تعلق رکھتے ہیں جیسے ہمارے یہاں اُردو میں دتی، لکھنؤ اور حیدرآباد کا حوالہ دیا جاتا ہے۔ بہر حال شاعری کی اقسام میں موضوع اور موزونیت (औचित्य) کے مطابق اسلوب کا تعین کیا گیا۔ اس لئے نثر میں بھی شاعر یا تخلیق کار اپنا اسلوب متعین کرتا ہے جہاں رس حاوی ہوتا چاہئے وہاں شاعر غیر ایجاز آمیز (असमासा) اور وسطی ایجاز آمیز (मध्य-समासा) اسلوب کو اپناتا ہے۔ آکھیایکا (आख्यायिका) میں زیادہ تر وسطی ایجاز آمیز (मध्य-समासा) اور طویل ایجاز آمیز اسلوب سے کام لیا جاتا ہے، سبب یہ ہے کہ ان مشکل (विकट) اسالیب میں حسن کاری اور دلآویزی آ جاتی ہے۔

ان اسالیب میں پانچالی (पाचाली) اسلوب، نثری شاعری کے لئے مناسب مانا گیا ہے، اس میں ضرورت کے مطابق ویدر بھی (वैदर्भी) اور گوڑی (गौड़ी) کو بھی شامل کیا گیا۔ آچاریہ دامن نے نثر کی لفظیات کے حوالے سے تین طرح کی نثر کا ذکر کیا ہے، اول ورت کندھ

(वृत्ति-गन्धि) دویم چورڑک (चूर्णक) اور سویم اُتکلا۔ ان سب میں چورڑک (चूर्णक) کی تعریف آنند وردھن (आनन्द वर्धन) اور وشوناتھ (विश्वनाथ) نے کی ہے۔ ان آچاریوں کے خیالات کی روشنی میں چورڑک (चूर्णक) نثر کی وہ قسم ہے جس میں جذبات اور خیالات مختصر ایجاز کے ذریعہ لطیف لفظیات کے ساتھ ظاہر کیا جاتا ہے۔ چورڑک نثر کو دیدر بھی (१-१) اسلوب کے لئے مناسب مانا جاتا تھا۔ ایجاز آفریں اسلوب میں صوتی آہنگ کو موسیقی آمیز بنانے کیلئے تجنیس کی مختلف اقسام کو استعمال کیا جاتا تھا۔

اُتکلا (उत्कलिका) نثر میں طویل ایجاز کا استعمال، بلاغت آمیز پُر شکوہ لفظیات کے ساتھ کیا جاتا تھا۔ بیان میں روانی اور برجستگی کے ساتھ ہی منظر کشی میں مختلف استعاروں (रूपको) کا استعمال ہوتا تھا۔ شاعر افعال سے خالی مختلف جملوں میں ایک فقرہ (पद) کے شکوے کھلاتا تھا، یہ لفظی شکوے (पद गुच्छ) جتنے زیادہ مناسب ہوتے تھے، اتنی ہی شفاف نثر ہوتی تھی۔ طویل ایجاز (दीर्घ समास) سے جملے زیادہ طویل ہو جاتے ہیں، جس سے کتھا (قصے) پر برا اثر پڑتا ہے۔ اس لئے کہا گیا کہ جس طرح چتر کاویہ (चित्र काव्य) میں صنائع بدائع کو زیادہ اہمیت دینے سے اس پر برا اثر پڑتا ہے اسی طرح اُتکلا نثر سے کتھا میں پیدا ہونے والے رس پر برا اثر پڑتا ہے اس لئے کہا گیا کہ نثر محض کیلئے اُتکلا مناسب ہے لیکن نثری شاعری کے لئے یہ مناسب نہیں ہے کیوں کہ نثری شاعری میں رس کی موجودگی کو بہت اہمیت دی جاتی تھی۔

ورث گندھ (वृत्तिगन्धि) میں ہر جملے میں شیرینی (गन्धर्व) کو زیادہ اہمیت دی جاتی تھی اس نثر میں تحریر کے درمیان میں وقفے سے اشعار بھی اس چابک دستی سے پروئے جاتے تھے کہ نثر میں اور زیادہ برجستگی اور روانی آ جاتی تھی، اس نثر میں چھوٹے چھوٹے جملے استعمال کئے جاتے تھے اور موسیقی آمیز صوتی آہنگ کے لئے تجنیس کو بھی شامل کیا جاتا تھا۔ بہر حال سنسکرت کی نثری شاعری میں سب سے اہم عنصر ایجاز رہتا تھا، جس کے لئے شبندھ، ونڈی اور بانڈ بھٹ نے ایسے تجربے کئے اور اپنی بے پناہ صلاحیت کے ایسے مظاہرے کئے کہ طبیعت عیش عیش کراٹھتی ہے، بہر کیف اگر ایجاز کا استعمال تناسب سے زیادہ کیا جائے تو شاعری مجروح ہوتی ہے اس لئے ایجاز کا

متناسب استعمال نثری شاعری میں کیا گیا اور خوب کیا گیا، چونکہ سکرت کی نثری شاعری میں بانو بھٹ بے مثال ہیں، اس لئے نثری شاعری پر شعریاتی نقطہ نظر سے ان کے کیا خیالات ہیں؟ جاننا ضروری ہے۔ بانو بھٹ نے اپنی ”کادمبری“ اور ”ہرش چرت“ کے ذریعہ نثری شاعری کا جو نمونہ پیش کیا ہے اس کے ضمن میں بانو بھٹ نے خود نثری شاعری کی خصوصیات کو بیان کیا ہے۔ یہ خیالات ”ہرش چرت“ کے دیباچے اور ”کادمبری“ کے باب اول ”منکلا چنم“ میں دستیاب ہیں۔

اجالا ان سے یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے کہ آکھیایکا ۱۰ (आख्यायिका) اور کتھا (कथा) دونوں کی تخلیق میں شاعری کی تخلیق کی بہ نسبت زیادہ محنت شاقہ کی ضرورت ہوتی ہے، جس کے لئے صلاحیت (प्रतिभा) علمی استعداد (व्युत्पत्ति) اور مشق (अभ्यास) تین چیزیں درکار ہوتی ہیں، بانو بھٹ کے خیالات اس طرح ہیں:-

۱۔ شے کی جدت یعنی تاریخی کردار یا واقعہ کو اس طرح پیش کیا جائے کہ اس میں تازگی اور کشش در آئے۔ اس خصوصیت کو بانو بھٹ سکھ پر بودھ (सुख-प्रबोध) کہتے ہیں۔

۲۔ اسلوب ایسا اختیار کیا جائے جس سے کہ فصاحت اور بلاغت مجروح نہ ہونے پائے۔ نثر اتنی شفاف ہو کہ آسانی سے اس کی ترسیل ہو جائے اس نثر میں بیان، کردار، واقعات کا تسلسل، فضا آفرینی اور جذبات نگاری وغیرہ سبھی عناصر باہمی طور پر مربوط ہونے چاہئے، بانو بھٹ کے اپنے الفاظ یوں ہیں:

नवोऽर्थ जातिग्राम्या श्लेषोऽविलष्ट स्फुटो रसा

विकटाक्षरबन्धश्च कृत्स्नमेकत्र दुष्करम

نئے معانی یعنی تاریخ یا عوامی زندگی سے اٹھائے گئے کرداروں اور واقعات کو لے کر ان میں ایسے اوصاف، علامتوں، کنایوں اور خصوصیات کو اس طرح سجانا کہ وہ کردار اور واقعات پھولوں کے تہسم کی طرح خوشبو، رنگ اور لطافت کے سبب تازگی سے بھرے ہوئے ہوں۔ وہ کردار اور واقعات اتنے پُرکشش ہو جائیں کہ قاری ان کی طرف متوجہ ہونے کیلئے مجبور ہو جائے، آکھیایکا اور کتھا میں تجسس لازمی عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ بانو بھٹ ویکی الفاظ (ग्राम्या) سے اجتناب

برتنے کو بھی کہتے ہیں، ایہام گوئی (श्लेष) کا استعمال بقدر ضرورت ہونا چاہیے کیونکہ اس کی موجودگی وہیں تک مناسب ہے جہاں تک رس مجروح نہ ہو۔ ان اصولوں کی روشنی میں آندور دھن نے بہترین شاعری کے ضمن میں بانڑ بھٹ کی ”کادمبری“ کا حوالہ دیتے ہوئے اور جگہ جگہ اس کے اقتباسات کو پیش کرتے ہوئے بانڑ بھٹ کو خراج پیش کیا ہے۔ حالانکہ سنسکرت کے مغربی علماء خصوصاً کیٹھ، پیٹرسن اور ویبر نے یہ اعتراف بھی کیا ہے کہ بانڑ بھٹ اپنی نثر کو صنائع بدائع اور اوصاف سے سجانے میں اتنا منہمک ہو جاتے ہیں کہ ان کی نثر، نثر کی فطری روانی کو کھودتی ہے لیکن ان علماء نے اس نکتے پر غور نہیں کیا کہ بانڑ بھٹ نے مقامی طور پر جن اصولوں کو نثری شاعری کے لئے اپنی کادمبری میں برتا ہے وہ اپنے آپ میں ایک خوبصورت معیار اور نمونہ قائم کرنے میں بہت کامیاب ہوئے ہیں اس لئے اسے مغربی آئینے میں دیکھنا مناسب نہیں ہے۔ بانڑ بھٹ نے لفظیات کا انتخاب، ہیئت، جملے کی ساخت، صرف و نحو کی عام مستعمل روایات خصوصاً صفات، تشبیہ، استعارہ، شاعرانہ خیال آفرینی (उत्प्रेक्षा) ایجاز بیانی، ایہام گوئی اور مبالغہ وغیرہ کا ایک ایسا خوبصورت آمیزہ تیار کیا جو اپنی مثال آپ ہے۔

سنسکرت زبان کی کم الفاظ میں زیادہ مفہیم کو ادا کرنے کی خصوصیت، صوتی آہنگ کی رنگارنگی اور لفظی موسیقی پیدا کرنے کی صلاحیت کو بانڑ بھٹ نے ایک خوبصورت اظہار عطا کیا، مکالموں میں لطافت کی آمیزش ایک بہت مشکل فن ہے لیکن بانڑ بھٹ نے اسے کر دکھایا ہے اور ”کادمبری“ نیز ”ہرش چرت“ میں متعدد مقامات پر جہاں پنڈریک (पुंडरीक)، کینچل (कपिजल)، مالتی (मालती) اور سرسوتی (सरस्वती) کے مکالمے ہیں وہاں ہمیں جذبات نگاری کی بہت خوبصورت مثالیں بھی ملتی ہیں۔ مغربی علماء نے اس کے بعد بھی بانڑ بھٹ کی نثر میں جو خامیاں نکالی ہیں، وہ ان کے ذہنی تحفظ کا ثمر ہیں۔ ڈاکٹر کے کرشن مورتی ۱۱ پیٹرسن کا قول یوں نقل کرتے ہیں:

”کادمبری میں ایسے صحت مقامات ہیں کہ اگر لغوی معنی کے ساتھ ان کی تفہیم کی کوشش کی جائے تو وہ بہت پیچیدہ اور ادا لگتے ہیں جب کہ حقیقت

یہ ہے کہ ان کے متوقع پوشیدہ معانی کا کسی بھی قاری کے لئے گرفت میں لینا بہت مشکل کام ہے۔ ذومعنین کا استعمال اس کی فطری تفہیم کیلئے ضروری ہے حالانکہ یہ تجربہ بھی ادبی معیار کیلئے نقصان دہ ہے..... الفاظ کے فطری معانی کو پانا دشوار ہو جاتا ہے اور شرح کے بغیر کوئی بھی قاری متوقع معانی کو گرفت میں نہیں لے سکتا۔“

ڈاکٹر کرشن مورتی اسی طرح ویبر کی رائے یوں نقل کرتے ہیں:

”.....فعل، دوسرے، تیسرے اور چھٹے ورق پر آتا ہے اور اس درمیان صفات سے ہی سارے اوراق بھرے ہوئے ہیں، یہی نہیں یہ صفات ایک سے زیادہ سطور میں پھیلے ہوئے ایجاز کی شکل میں استعمال ہوئی ہیں، مختصراً بانڈھٹ کی نثر ایک ایسے ہندوستانی جنگل کی طرح ہے جس میں جھاڑیوں (طویل بیان) کے سبب آگے بڑھنا ممکن نہیں ہے، اس میں آگے تبھی بڑھنا ممکن ہے جب ان جھاڑیوں کو قاری خود کاٹے۔ اس کے باوجود اسے جنگلی جانوروں کی دنیا میں رہنا ہوگا جو اجنبی الفاظ کی شکل میں اسے ہمیشہ ڈراتے رہیں گے۔“

پیٹر سن اور ویبر کے ان خیالات پر کے۔ کرشن مورتی اپنا تبصرہ یوں کرتے ہیں:

”یہ سوال فرد کی دلچسپی، زبان پر اس کی گرفت، اس کے احساس اور اس کی پوری صلاحیت پر منحصر ہے۔ پیٹر سن اور ویبر میں اتنا صبر و تحمل نہیں دکھائی دیتا کہ وہ کلاسیکی فنکار کے لئے متوقع کل کو پوری ہمدردی کے ساتھ پرکھ سکیں، یہ پرکھ ہے روزمرہ کی زندگی کے شخصی تجربات سے الگ صرف اور صرف ادراک جمال کو حاصل کر نیکابدھ۔“

اس ضمن میں کے۔ کرشن مورتی، ایڈسن اور ٹیلور کے خیالات کو بھی پیش کرتے ہیں۔

ایڈسن لکھتے ہیں کہ:-

”کلام کی ایک قسم وہ بھی ہے کہ جہاں شاعر، فطرت کو نظر انداز کر دیتا ہے

اور وہ اپنے قاری کی تخیلی استعداد کو ایسے کرداروں اور واقعات کی طرف لے جاتا ہے جن کا دراصل کوئی وجود ہی نہیں رہتا، یہ اور بات ہے کہ وہ انھیں کا سہارا لیتا ہے۔ یہ کردار ہیں پریاں، چڑھیں، جادوگر، راکشش اور روہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ پریوں کی کہانیوں والا اسلوب بہت دشوار ہے اس کے لئے شاعر اپنی خواہش کے مطابق تخیل کی پروازیں بھرتا ہے کیونکہ ایسی تخلیق کے کوئی طے شدہ حد و خال نہیں ہوتے اور اسے شاعر خود اپنی صلاحیت سے خلق کرتا ہے، ایسی تخلیق کے سئے انوکھے خیال کی ضرورت ہوتی ہے۔ ایک مخصوص قوت تخیل کی ضرورت ہوتی ہے جو حاکم کذب پر مبنی ہوتی ہے مگر کامیاب ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ اسے لوک قصوں کا بھی علم ہونا چاہئے..... اسے ہمارے ذہنی تحفظات کا بھی علم ہونا چاہئے ایسی باتیں قاری کو ہنساتی ہیں... خشک فلسفے میں دھپسی رکھنے والے افراد تخیل پر اعتراض کرتے ہیں اس لئے ہم جان سکتے ہیں کہ شاعری کتنے پیرایوں سے تخیل کا اظہار کر سکتی ہے، نہ صرف یہ کہ پوری فطرت ہی یا پوری کائنات ہی اس کا میدان عمل ہے بلکہ شاعری اپنے لئے نئے جہانوں کی بھی تخلیق کرتی ہے، یہ ایسے افراد سے بھی متعارف کراتی ہے جن کا وجود ہی نہیں ہوتا۔“

اس پر تبصرہ کرتے ہوئے کے۔ کرشن مورتی کہتے ہیں کہ:-

ایڈن نے جس غنصر کو ”انوکھے خیال“ کا نام دیا ہے یہ غنصر آچار یہ کٹنگ (कृतक) کے یہاں وکروکت (वक्रोक्ति) یعنی پیچیدہ اظہار، آچار یہ آنند وردھن (आचार्य आनन्द वर्धन) کے یہاں دھون (ध्वनि) یعنی صوت ہے۔

دونوں دانشور یہ مانتے ہیں کہ:-

معنی کی دلاویزی رس سے آتی ہے۔ ان کا متوازن اور فنکارانہ استعمال ہی شاعری

کامیابی کا ضامن ہے، اور بانو بھٹ اس حوالے سے کامیاب ترین شاعر ہیں۔
اسی طرح کے، کرشن مورتی، ٹیگور کا اقتباس ”پراجپین ساہتیہ“ (پراچین ساہتیہ) سے یوں نقل کرتے ہیں:

”سنسکرت زبان میں صوتیات کا ایک قیمتی نظام ہے، اس کے فنکارانہ استعمال میں ایک انوکھی کشش مستور ہے..... اس میں صوتی تنوع اتنا طلسمی ہے کہ کوئی بھی عالم فاضل شاعر اپنے قارئین کو متاثر کرنے کے لئے اس کے فنکارانہ اظہار کے لئے خود کو روک نہیں سکتا، اس لئے جہاں مختصر صنف کو اپنانا ہے وہاں بھی زبان کے طلسمی پیرایہ کی تلاش کا لالچ ختم نہیں ہو سکتا..... یہ حقیقت ہے کہ مور کے پروں سے بنے ہوئے پتھے کی ہوا کافی نہیں ہوتی پھر بھی شاہی درباروں میں ان کا استعمال زیب و زینت کے لئے کیا جاتا ہے ان کا ہونا صرف ایک بہانہ ہے۔ شاہی درباروں کیلئے لکھی گئی تخلیقات بھی اس دلیل کے زیر اثر لکھی گئی ہیں، ان کا مقصد کہانی کہنا نہیں ہے بلکہ دربار شاہی میں موجود علماء اور فضلاء کی محفل میں پر شکوہ لفظیات، پرکشش تشبیہات اور بے بدل صلاحیت کا مظاہرہ کرنا ہے۔ سنسکرت میں اس طرح کے مظاہرے کی بہترین مثال کا دمبری ہے..... عام طور پر نثر روزمرہ کی ترسیل کا ذریعہ ہوتی ہے۔ اس کا استعمال عام طور پر منطق اور تاریخی رومانس کیلئے ہوتا ہے اسلئے اس میں زیب و زینت کا سامان نہیں ہوتا ہے۔ اس کی لفظیات میں اکثر صنائع بدائع نہیں ہوتے لیکن بد قسمتی سے سنسکرت کی نثر، نثر کے فطری پیرایہ کی طرف راغب نہیں رہی، یہی سبب ہے کہ کہیں کہیں یہ بہت زیادہ بچی ہوئی رہتی ہے۔ ایک موٹی رقاصہ کی طرح وہ بھی جگہ جگہ پھولی ہوئی رہتی ہے..... عظیم علماء کو اسے پاکلی میں بٹھا کر اور اپنے شانوں پر ڈھو کر لے جانا پڑتا ہے۔ اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا، اگر اس میں روانی نہیں ہے۔ اس کا بھڑکیلے صنائع

بدائع سے چمکنا بھر کافی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بانز بھٹ جب کوئی کتھا کہتا چاہتے ہیں تو اس کے لئے وہ عجلت نہیں کرتے اور اس طرح عظیم منسکرت زبان کے عام معیار کو مجروح کر دیتے ہیں۔ لاؤ لشکر کے ساتھ کسی شہنشاہ کے ست سفر کی طرح انہوں نے اس کیساتھ برتاؤ کیا ہے یہاں تک کہ کہانی کی اہمیت کمزور ہو جاتی ہے اور کہانی کسی شہنشاہ کے عقب میں چتر بردار کی طرح دھیرے دھیرے چلنے لگتی ہے۔ کتھا کے سبب زبان کے شکوہ کو قدرے توانائی ملتی ہے اسی کے نتیجے میں اس کی طرف کچھ توجہ دی گئی ہے۔“

ظاہر ہے کہ حالانکہ ٹیگور نے کادمبری کی کتھا کے محاسبہ میں اپنے انقباض کا بھی اظہار کیا ہے لیکن اس تخلیق میں موجود مختلف مقامات کے حوالے سے اپنی لطیف نگاہ سے بھی کام لیا ہے، اس لئے ان کی رائے کو سمجھنے کیلئے ان مختصر مگر خوبصورت حصوں کو یاد رکھنا ہو گا جو بانز بھٹ کی تخلیق میں جگہ جگہ موجود ہیں۔ مغربی علماء کی نظر ان پر نہیں پڑی ہے، ٹیگور، ”پراچین ساہتیہ“ (پراچین-ساہتیہ) میں رقم طراز ہیں۔

”کادمبری کی عظمت اس بات میں ہے کہ اس کے مختلف لفظی مرقعوں میں بھی اپنی الگ زندگی ہے یہ ایک سانچے سے نکلے ہوئے سٹکوں کی طرح نہیں ہیں ان میں لائق تعریف تنوع ہے اس لئے بانز بھٹ کے قاری سے یہ توقع کی جاتی ہے کہ اس کا احساس تخیل آمیز ہو، اس میں ٹھہر ٹھہر کر پڑھنے کی صبر آزمائش اور تحمل کی صلاحیت ہو تاکہ تخلیق کے ہر حصے کو پڑھنے میں مکمل حظ اٹھا سکے۔ بانز بھٹ کی تخلیق میں پری کتھا اور کلاسیکی صلاحیت شانہ بہ شانہ موجود ہیں۔ ان کی نگاہ مقدر اور روایت دونوں پر ٹھہری ہوئی ہے، ان کے فن میں گہرے انسانی جذبات اور خواہشات ایک ساتھ موجود ہیں، ان کے فن پارے ہستی اعتبار سے لفظ، معنی، صنائع بدائع اوصاف اور اسلوب وغیرہ کے الگ الگ رس سے ایک ایسے آمیزہ کی شکل اختیار کر گئے ہیں جو اپنی مثال آپ ہیں۔“

اس طرح واضح ہوا کہ سنسکرت کی نثری شاعری کو بھی خالص شاعری کی طرح قبول عام حاصل ہوا، یہ ایک ایسی نثر تھی جو سنسکرت شاعری پر اس لئے سبقت لے گئی کیونکہ اس کی تخلیق بہت فنکاری اور ایک عالمانہ شان کے ساتھ کی گئی۔ اس کا ایک معیار قائم کیا گیا اور ان معیارات کی روشنی میں ہی اس کے اصولہائے نقد بھی مرتب ہوئے۔

آج اردو میں جو نثری شاعری ہو رہی ہے، ظاہر ہے کہ اس کا تعلق اس نثری نظم سے ہے جو مغرب سے مشرق کی زبانوں میں داخل ہوئی۔ پھر بھی ہماری داستانوں خصوصاً طلسم ہوش ربا میں جہاں جہاں مقفی اور مستحج نثر ملتی ہے وہ سنسکرت کی نثری شاعری سے ایک حد تک مماثلت رکھتی ہے۔ قارئین کی دلچسپی کے لئے ایک اقتباس پیش کرتا ہوں۔

”خلاصہ یہ کہ اس سامان نمایاں اور تجمل بیکراں سے ملکہ روانہ ہوئی اور بعد کچھ عرصے کے ایک دشت پر فضا میں پہنچی کہ ہوا وہاں کی ہوائے روضۂ رضوان دل سے مٹاتی تھی۔ مسیحا نفسی کر کے دلہائے مردہ کو جلاتی تھی، ہنرہ برنگ سبز بختان دہر چمن سے پانو پھیلا کے سوتا تھا، گلہائے خود رو سے دشت نگار خانہ چمن معلوم ہوتا تھا، برگ گل ہمشکل زبان تھے، یہ ظاہر ہوتا تھا کہ مگر خان دہر اس بہار کے شوق دید میں خاک میں مل کر زبان بتوصیف بوستان کھولے ہیں۔ زرگستان تھا یا خفتگان خاک آنکھیں کھولے سیر دیکھتے ہیں۔ طائران خوش نوا مثل خضر کے لباس زمردیں پہنے ہر سمت پران قمریان سردلب جو بہار پر مثل واعظ کے بر سر منبر شان کبدیہ حقیقی میں خطبہ خوان، کسی جاشمشاد لالے پراکڑتا، کہیں غنچہ درازی قامت شمشاد پر ہنستا تھا، کسی جگہ لالہ پیالہ دکھا کر زکس مست کو لجاتا تھا، کہیں برگ سوسن زبان حال و مقال سے باتیں سناتا تھا دشت پر روح قیس نثار تھی غرض طرفہ بہار تھی۔“

(طلسم ہوش ربا، جلد اول۔ ص ۸۴)

یہ نکلنی نثر جو اپنے آپ میں شعری ہیرایہ لئے ہوئے ہے ہماری کلاسیکی نثری تصانیف میں دستیاب ہے بعدہ جدید نثر نگاروں میں خصوصاً مولانا آزاد کی نثر بھی اس لائق ہے کہ اس کا

محاسبہ اس نقطہ نظر سے کیا جائے جبکہ ہمارے خود ساختہ نام نہاد پڑھے لکھے نقاد آج کی نثر کے آئینے میں اسے کتر مانتے ہیں۔ بہر کیف عرض کرنے کا مدعا یہ ہے کہ سنسکرت کی نثری شاعری کا براہ راست اثر اردو کی اس نثر پر نہیں پڑا جس کا ایک اقتباس میں نے پیش کیا ہے لیکن فارسی اور سنسکرت کے شعرا اور ادباء ہندوستان کے مسلم فرمانرواؤں کے درباروں میں باہمی افہام و تفہیم کے ذریعہ ایک دوسرے کی تخلیقی سرگرمیوں پر ضرور اثر انداز ہوتے رہتے تھے۔ اس لئے نثر کی یہ شعری دلاویزی فارسی سے ہوتی ہوئی اردو میں آئی۔ آج جو نثری نظم ہمارے یہاں اردو میں رائج ہے اس کا ۹۵ فیصد حصہ اخباری اور ٹریش ہے۔ اس میں وہ تجربے بہت کم کئے گئے ہیں جن سے نثری نظم کو اعتبار حاصل ہوتا۔ بہر حال ہمارے یہاں ہندوستان میں صلاح الدین پرویز پہلا شاعر ہے جس نے اپنی نثری نظموں میں ایک فنکارانہ رنگینی اور داخلی آہنگ کو اعتبار بخشا ہے۔ ان کی نثری نظمیں واقعی اس قبیل کی ہیں کہ ان کی روشنی میں اردو کی نثری نظم کے اصولہائے نقد مرتب کئے جائیں۔ بات یہ ہے کہ مغرب کی اندھی تقلید سے بات نہیں بنے گی۔ نثری نظم کا ایک معیار اردو کی روایات، اسطور اور یہاں کی مٹی کی خوشبو کی آمیزش کے بغیر قائم نہیں ہو سکتا، صلاح الدین پرویز کی نثری شاعری اس نہج سے ایک ماڈل کی شکل اختیار کر گئی ہے کیونکہ انھوں نے اردو تہذیب کے سامی، ایرانی اور آریائی تینوں عناصر کا ایک حسین آمیزہ اپنی نثری شاعری میں بڑی کامیابی سے پیش کیا ہے۔ اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ دوسرے اردو شعراء ان کے اسلوب کی نقل کریں لیکن اتنا ضرور ہے کہ انھیں اسی طرح کی قلمی مہارت اور اپنی روایات کی پاسداری کرتے ہوئے نثری شاعری خلق کرنا پڑے گی اور تبھی وہ اعتبار حاصل کر سکیں گے۔ اس ضمن میں زاہدہ زیدی، ساجدہ زیدی، گلزار، افتخار امام صدیقی، شفیق فاطمہ شعری، عبدالاحد ساز، علی ظہیر، جینت پرمار، عذرا پروین اور شبنم عشائی وغیرہ کی کاوشیں بھی قابل توجہ ہیں۔ فکشن کے دو نام مشرق عالم ذوقی اور غضنفر بھی اپنی صلاحیتوں کے پیش نظر اس میدان میں سرخروئی حاصل کرتے ہوئے نثری شاعری کے اصولہائے نقد کیلئے زمین ہموار کر سکتے ہیں۔

حواشی:

۱۔ صحیح تلفظ یہی ہے۔ کالیداس غلط ہے۔

۲۔ بھنگلی، خاکروب

۳۔ جاتکوں کی کہانیاں حضرت عیسیٰ سے پانچ صدی قبل سے لیکر دوسری صدی عیسوی تک لکھی گئیں۔ جاتک سے مراد ہے پیدائش سے متعلق کہانیاں۔ ان میں گوتم بدھ کے کئی جنموں کی کہانیاں ہیں جو سبق آموز ہیں۔ اسی لئے انھیں نامحانہ قصے (Didactic Tales) بھی کہا جاتا ہے۔

۴۔ دھونیا لوک ۳/۷۔

۵۔ اس کی تصنیف علماء کی ایک جماعت نے کی تھی۔

۶۔ آچار یہ وشنو ناتھ کی تصنیف

۷۔ ایسے اشلوک جن میں کسی نظریے کو بیان کیا جاتا ہے، ورت کہلاتے ہیں، برخلاف اس کے سوتر میں کسی نظریے کو اختصار اور اجمال کے ساتھ بیان کیا جاتا ہے۔

۸۔ کاویالنگار سارنگرہ

۹۔ کاویالنگار سوتر

۱۰۔ آکھیاریکا سے مراد ہے تاریخی واقعات کو فنکارانہ طریقے سے پیش کرنا، سنسکرت میں صرف ایک آکھیاریکا دستیاب ہے، وہ ہے بانڑبھٹ کی ”ہرش چرت“۔ کتھا میں تخیل کے زور پر کرداروں اور واقعات کو بننا جاتا ہے، آج کے افسانے اور ناول اسی قبیل میں آتے ہیں۔

۱۱۔ بانڑبھٹ۔ کے کرشن مورتی

مصادر

۱۔ بانڑبھٹ کے۔ کرشن مورتی ۲۔ کادمبری بانڑبھٹ

۳۔ ہرش چرت بانڑبھٹ

۴۔ بانڑبھٹ کا ساتبیک انوشیلن ڈاکٹر امر ناتھ پانڈے

۵۔ بانڑبھٹ کی آتم کتھا ڈاکٹر ہزاری پرساد دوی

۶۔ دھونیا لوک آتندور دھن ۷۔ واکروکت جیو شرم۔ کٹک

سنسکرت شاعری میں مناظر فطرت

یہ ایک حقیقت ہے کہ شاعر اپنے شعور کے حسن میں پختہ یقین رکھنے کے سبب ہی ظاہری مظاہر کے مادی حسن کو بھی خود اپنے ہی باطنی حسن سے ہم آغوش کر لیتا ہے، جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ احساس حسن کے شانہ بہ شانہ حسن کی تخلیق بھی کرتا ہے۔ اس کے جذبہ اور تخیل کے امتزاج سے ہی احساس حسن اور تخلیق کے امتزاجی عمل کی نمو پزیری ہوتی ہے۔ وہ مظاہر فطرت کے حسن میں باطنی حسن کا اظہار پا کر بحر انبساط میں غرق ہو جاتا ہے۔ اسے جہان فطرت سے گہرا عداقہ ہوتا ہے۔ سبب یہ ہے کہ اس میں اپنی باطنی دنیا کی نرمی، وسعت، لامحدودیت، مہربانی، لطف، رحم، پاکیزگی اور محبت وغیرہ میں سے ایک یا زیادہ شکلوں کا اظہار ملتا ہے۔ پہاڑوں اور سمندروں کی وسعت کے مناظر میں غرق ہو کر وہ خود کی وسعت اور لامحدودیت کو محسوس کرتا ہے۔ کڑی دھوپ میں پسینے میں ڈوبی ہوئی کسان خواتین کے اوپر سایہ کرنے والے مہربان بادلوں میں اسے اپنے ہی رحم آمیز احساس کا پرتو دکھائی دیتا ہے۔ لامحدود آسمان میں آزادانہ اڑنے والے پرندے میں اسے اپنا ہی آزاد شعور اڑتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ جوش کی تندی کے سبب وہ باشعور اور غیر شعور والے عناصر میں کوئی فرق نہیں محسوس کرتا۔ یہی سبب ہے کہ اس کا باطنی شعور اپنے ہی جذبے کے حسن اور شائستگی کے حسن سے باشعور اور غیر شعور والے عناصر کو رنگ کر انہیں بھی احساس آمیز اور شائستہ بنا دیتا ہے۔ کئی بار وہ اپنے حسن آمیز تخیل کی بنیاد پر ہی حیرت ناک حسین جہانوں کی تخلیق کرتا ہے۔ لیکن جب وہ دفعتاً کسی ماورائی، عظیم، بے پناہ حسین، بے پناہ قوتوں والی شے، جاندار یا شے مثال کے طور پر آتش فشاں، لامحدود سمندر، برق پاشی، برف پوش پہاڑی سلسلے، پھیلے ہوئے عظیم آبشار، خوفناک آندھی اور شہاب ثاقب کا مسلسل ٹوٹنا وغیرہ کو دیکھتا ہے تو اس کے عقلی حواس دم بخود

ہو جاتے ہیں۔ وہ ان کے ماورائی حسن، لامحدود وسعتوں اور تیز رفتار سے حیرت زدہ ہو کر ان کے سمجھ میں نہ آنے والے راز ہائے سرستہ میں کھو جاتا ہے اور اس صورت حال میں اس کے تخیل کو بے پناہ انبساط حاصل ہوتا ہے۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ محرک اساسی کے حد درجہ پر اسرار اور گرفت میں نہ آنے پر تخیل پر ضرب پڑتی ہے اور شاعر کو اپنے حدود کا ادراک ہوتے ہی محرک اساسی کے لئے خوف اور عقیدت کا جذبہ شاعر میں طلوع ہوتا ہے۔ یہاں عام حسن کے عناصر اور ہیبت نیز پر جلال عناصر کو دیکھ کر پیدا ہونے والے احساس کے درمیان موجود فرق کو سمجھنا بھی ضروری ہے۔ عام حسن کو دیکھ کر حاصل ہونے انبساط میں حسن کی باطنی اور ظاہری خوبصورتی کے وصف کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے جب کہ پر ہیبت اور پر جلال اشیاء کو دیکھ کر پیدا ہونے والا انبساط، محرک اساسی کے وصف اور اس کی ہیبت کی ماورائیت اور لامحدودیت پر منحصر ہوتا ہے۔ حسن میں ناظر یعنی شاعر کی قوت انجز اب کی تسکین سے اسے فائدہ پہنچتا ہے، عام حسن میں خود تسکینی کا ہی جذبہ کار فرما رہتا ہے لیکن پر ہیبت اور پر جلال عناصر کے ضمن میں اس کے ساتھ خوف، حیرت اور انبساط کے جذبات بھی شامل رہتے ہیں۔ فطرت کے مظاہر کے پر ہیبت اور پر جلال عناصر میں پھیلے ہوئے لامحدود حسن سے متاثر ہو کر وہ فطرتاً ان حسین عناصر کے خالق کی موجودگی کو بھی محسوس کرنے لگتا ہے اس ضمن میں برٹرانڈ رسل (Bertrand Russel) فرماتے ہیں۔ ۱۔

All who are capable of absorption in an inward passion, must have experienced at times the strange feeling of unreality in common objects, the loss of contact with daily things, in which the solidity of the outer world is lost, and the soul seems, in utter loneliness, to bring forth of its own depths, a mad dance of phantastic phantoms.

ظاہر ہوا کہ شاعر اپنے ان محسوسات کو اپنی فطری صلاحیت کے سبب ایک نئے رنگ و آہنگ کے ساتھ پیش کرنے میں کامیاب ہوتا ہے۔ اسی فطری صلاحیت کے بارے میں آچار یہ بھٹک ٹوٹ نے فرمایا تھا کہ

”نئے نئے معانی کو ظاہر کرنے والی دانش ہی صلاحیت ہے۔“

اصل متن یوں ہے۔

प्रज्ञा नवनवोन्मेष शालिनी प्रतिमा मता

اس صلاحیت کا ہی کرشمہ ہے کہ ظاہری اور باطنی عناصر کو شاعر اپنی رنگ آمیزی سے اور زیادہ بالیدہ اور خوبصورت بنانے میں کامیاب ہوتا ہے وہ غیر ذی روح اشیاء کو بھی انسانی محسوسات عطا کر کے ان کی تجسیم (Personification) بھی کرتا ہے۔ اس ضمن میں آنندور دھن فرماتے ہیں کہ۔

اچھا شاعر اپنی شاعری میں آزادانہ غیر ذی روح اشیاء کو بھی ذی روح اور ذی روح عناصر کو بھی غیر ذی روح کی شکل میں پیش کرتا ہے۔

اصل متن یوں ہے۔

भावः न चेतनानपि चेतनवच्चेतनाचेतनवत्

व्यवहारयति यथेष्ट सुकवि काव्यं स्वतन्त्रतया

دھونیالوک ۳۴۳ کے بعد کی ورثی

ظاہر ہے کہ اپنی اس صلاحیت کے سبب شاعر منظر فطرت کی عکاسی میں اپنی باطنی حقیقی قوت کے زیر اثر اپنی طرف سے بھی بہت کچھ جوڑتا ہے۔ رگ وید کے زمانے میں باطنی آزادی اور خارجی وسعتیں شاعر یا رشی کی زندگی کے دو مخصوص احساسات تھے۔ فطرت کی لامحدود وسعتوں کی فطری قربت سے رگ ویدی شعراء کی سادہ اور فطری زندگی میں فطری محسوسات پیدا ہوئے۔ فطری ماحول کی مختلف شکلوں نے احساس کے تنوع کو جنم دیا۔ فطرت کی مہربان، فائدہ مند اور

خوبصورت شکلوں کی طرف رگ ویدی شعراء خود بہ خود راغب ہو گئے۔ اور فطرت کی ہیبت ناک اور پر جلال شکلوں کو انھوں نے بڑے ہی انبساط، حیرت نیز شک کی نگاہوں سے دیکھا۔ انھوں نے فطرت کی نہ سمجھ میں آنے والی خوفناک اور پر جلال شکلوں کو سمجھ میں نہ آنے والی حیرت ناک قوتوں کے ذریعہ قابو میں رکھے جانے والی محسوس کیا۔ ظاہر ہے کہ فطرت میں حیرت ناک اور ماورائیت کا یہ اظہار ظاہری نہ ہو کر حقیقی اور فطری تھا۔ زندگی کرنے اور خودی کو وسعتوں سے ہم کنار کرنے کی آسانیوں کی فطری ضرورت نے انسان کو فطرت کی خوفناک اور ہیبت ناک نیز غیر متعارف شکلوں سے بھی صرف روحانی تعلق رکھنے کے لئے ہی نہیں بلکہ ان کو اپنا دوست سرپرست، محافظ اور خیر کی فکر کرنے والی بنانے کی بھی کوشش کی۔ زندگی کے ارتقا کی اور شخصی فائدہ کی تمنا کی اسی فطری جبلت نے فطرت کے عناصر اور اس کی قوتوں کے لئے عقیدت کے جذبے اور پرستش کو بھی جنم دیا۔ اس طرح فطرت میں حیرت ناک قوتوں کا احساس اور حیرت ناک قوتوں کے لئے پرستش کا جذبہ، زندگی کی پہلی کوسلجھانے کا فطری عمل تھا۔ جیسا کہ شکنتارا و شاستری فرماتی ہیں:-

"..... The vivid imagination of the fresh Aryan mind recognised some mysterious unseen powers. This was essentially a correct vision, a right and prophetic intuition of the human mind, towards the solution of the riddle of existence" ۱

رگ ویدی شاعر نے فطرت کی سماوی قوتوں کو اپنی ہی زندگی کے آئینہ میں دیکھا۔ یہ فطری عمل تھا۔ کیوں کہ انسانی ذہن اپنی بنیاد پر ہی اپنے سے مختلف جہان کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی لئے فطرت کی حیرت ناک اور سادہ شکلوں میں ہر جگہ تجسیم کی پیروی یا انسانی جذباتیت کا اظہار دکھائی دیتا ہے۔ اس طرح جہاں ایک طرف فطرت کے حیرت ناک حسن نے انسانی ذہن کو اپنی

طرف کھینچا اور متحرک کیا، وہیں دوسری طرف ویدی شاعروں نے اپنی مرتعش باطنی تحریک سے خارجی شکلوں کی سرگرمیوں کو اپنی روح میں بسالیا اور اس طرح رگ ویدی اگنی (अग्नि) اندر (इन्द्र) وُرُڑ (वरुणा) سَوِتا (सविता) مَرُت (मरुत) اوِشا (उषा) وغیرہ دیوتا فطرت کے غیر ذی روح عناصر نہ رہ کر آریوں کی زندگی کے ذی روح محسوسات سے لبریز ہیں۔ یہ اس عہد کے شعور حسن یا تصور حسن کی خارجی شکلیں ہیں۔ سَوِتا صرف مشرق میں طلوع ہو کر مغرب میں غروب ہونے والا روشنی کا ایک پیکر ہی نہیں ہے بلکہ وہ سنہرے ہاتھوں والا (हिरण्य हस्त) حسین رہبر (सुनीथ) اور نہایت مہربان (सुम्लीक) بھی ہے۔ فطرت اور انسان کی یہ قربت ہی رگ ویدی زمزموں کی بنیادی خصوصیت ہے۔ رگ ویدی رچاؤں میں خیر، قبولِ حیات اور عشق و حسن کے جذبہ سے مزین انسانی قلب میں فطرت کے اُسے محبت، عقیدت، پرستش، حیرت ناکی اور شبہ پیدا ہونے والی تعریف و توصیف اور قصیدہ خوانی کا ارتعاش دکھائی دیتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ ویدی زندگی کی وسعت میں حسن اور عقیدہ کے جذبات الگ الگ نہیں دکھائی دیتے۔

ویدی زندگی میں احساسات سے الگ ہیرویانہ اور روایتی مذہبی عمل اور دوسری طرح کے مصنوعی اعمال بالکل موجود نہیں تھے۔ جیسا کہ ڈاکٹر اداہا کرشنن کا موقف ہے۔

"However, there is a freshness and simplicity and an inexplicable charm of the breath of the spring or the flower of the morning about these first efforts of the human mind to comprehend and express the mystery of the world" ۱

بہر حال اس سادہ ذہنی تہذیب کے سبب رگ ویدی شعرا حسن کی تلاش میں عام طور پر سرگرداں رہتے تھے اور وہ حسن کی تجلی ریزی کو اپنے چاروں طرف ڈھونڈ لیا کرتے تھے۔ حسن کے متلاشی ویدی شعرا صرف غیر جانب دار ناظر ہی نہیں تھے بلکہ حسن کے تخلیق کار بھی تھے۔ ان کی حسن

بار تخلیقی صلاحیت نے فطری طور پر چاروں طرف پھیلی ہوئی فطرت کو کئی طرح کے رنگ اور شکلیں عطا کیں۔ مڑتوں (مڑتوں) کے ماورائی حسن کا بے مثال منظر پیش کرتے ہوئے ویدی شاعر یارشی کہتا ہے۔

”اے مڑتو! تمہارے شانوں پر ہتھیار ہیں، پیروں میں کڑے ہیں، سینے پر سونے کے زیور ہیں، رتھوں پر جگلی ہے۔ تمہارے ہاتھوں میں نارافشاں برق کی کرنیں ہیں اور تمہارے سروں پر سنہری دستاریں ہیں۔“
اصل متن یوں ہے۔

असेषु व ऋष्टय पत्सु खादयो वक्ष सु रुक्मा मरुतो रथे शुभ
अग्निघ्राजसो विद्युतो गमस्त्यो शिप्रा शीर्षसु वितता हिरण्ययी

رگ وید۔ ۱۷/۵۴/۵

رگ ویدی زمزموں میں فطرت کا آزاد اور کھلا ہوا ماحول اپنے پورے حسن کے ساتھ جلوہ ریز ہے۔ اوشا (उषा) سے متعلق اشعار میں تو فطرت کے لامحدود حسن کا آبشار سینکڑوں دھاروں کے ساتھ پھوٹ نکلا ہے۔ رقامہ کی طرح اوشا اپنی نیم برہنہ دلاویزی کو دعوتِ نظارہ دیتی ہوئی دکھائی دیتی ہے اور دُئی جانے والی گائے کی طرح اپنے سینے کو عریاں کر دیتی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

अधि पेशसि वपते नृतूरिवापोरातुते वक्ष उस्त्रेव वर्जहम ।

ज्योतिर्विशस्मै भुवनाय कृण्वती गावो न ब्रज व्युषा आवर्तम ॥

رگ وید۔ ۴/۹۲/۱

یہ اوشا دائمی دوشیزہ، سفید پیر بن والی، دسترِ آسمان، زمینی دولتوں کی مالکہ اور خوشی عطا کرنے والی ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

एषा दिवो दुहिता प्रत्यदर्शि व्युच्छन्ती युवति शुक्रवासा ।

विश्वस्येशाना पार्थिवस्य वस्व उषो अदयेह सुमगे व्युज्ज ॥

رگ وید۔ ۱۱۳/۱۔

اوشا کا پرہ، موج زن، نشہ آور حسن اور بھی شفاف نیز بہترین شکل میں تو وہاں ظاہر ہوا ہے جہاں شاعر نے اسے والہانہ انداز میں دیکھتے ہوئے گورے اعضاء والی اور ابھی نہائی ہوئی حسینہ کی شکل میں پیش کیا ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

एषा श्या न तचो विशनाध्वः स्नाता दृशय नो स्थात

अप द्वयो वाधमाना तमारयुषा दिवो दुहिता ज्योतिषागात ॥

رگ وید۔ ۵/۸۰/۵۔

اوشا سے متعلق اشعار کی سب سے اہم خصوصیت یہ ہے کہ ان میں انسانی تجسیم اور وراثی عناصر کے باوجود بھی مناظرِ فطرت کی سادگی متاثر نہیں ہوتی بلکہ ان عناصر کی موجودگی سے فطرت کا حسن اور زیادہ نکھر کر ہمارے سامنے آتا ہے۔

رگ وید میں مناظرِ فطرت کی جامد اور رم پذیر تصاویر یک ساتھ موجود ہیں۔ رگ وید کی رچا (रचा) ۱۱۳/۱ میں سورج کے غروب ہونے سے رات کی آمد اور رات کے طن سے اوشا کی نور پاشی کی فطری تصاویر موجود ہیں۔ رگ وید کی رچا ۲/۴۷/۵ میں تیز گام، فرائض کی ادائیگی کے لئے کمر بستہ، آب حیات کے مرکز یعنی سورج تک پہنچتی ہوئی، زمین اور آسمان پر چھا جانے والی لاتعداد، ذرے ذرے میں سما جانے والی کرنوں کی تصاویر پیش کی گئی ہیں۔ ویدی شاعر رشی مرتوں کے حسن کی تعریف کرتے ہوئے برسات کے موسم کے ماحول کی جاندار تصویروں میں پیش کرتا ہے کہ:.....

”گھوڑوں کی طرح سرخ رنگت والے، ایک جیسے بھائیوں والے

مُرت، توانائی سے بھرپور ہو گئے ہیں اور بارش کے ذریعہ سورج کی آنکھوں
کو ڈھانپ لیتے ہیں۔“

اصل متن یوں ہے۔

अश्वाइवेदरुषास सबन्धव शूराइव प्रयुध प्रोत युयुध

मर्या इव सुवृधो वावृधुनर सूर्यस्य चक्ष प्र मिनन्ति वृष्टिभि

رگ وید۔ ۵/۵۹/۵

ویدی شاعروں/رشیوں کی کشش کا مرکز فطرت کے مظاہر ہی رہے ہیں، انہوں نے انسانی
حسن پر بہت کم لکھا ہے۔ مُرتوں کی تشبیہ خوبصورت دولہوں سے دی گئی ہے۔ اس کے ساتھ ہی اوشا
کی تشبیہ خوبصورت دوشیزہ یا دلاویزی سے بھرپور حسینہ کی دی گئی ہے۔ رگ ویدی آریوں کی زندگی
فطرت کی عظیم اور حیرت ناک شکلوں کی لامحدودیت اور شکوہ نیز زیادتی سے بھری ہوئی تھی۔ آج
بھی فطرت کی لامحدود دنیا ہمارے سامنے موجود ہے مگر نئی ایجادات اور انسان کی سرگرمیوں کے
سبب فطرت کے سارے مظاہر بری طرح متاثر ہوئے ہیں اور آلودگی کا شکار ہو چکے ہیں۔ آج
فطرت کی لامحدود دنیا کا احساس اس نہج کا نہیں ہے جو ویدی عہد میں تھا۔ کیوں کہ اُس زمانے میں
فطرت اور انسان کے درمیان جو تعلق تھا وہ تعاون اور جدوجہد کی شکل میں براہ راست اور بہت
زیادہ قربت والا تھا۔ اس لئے رگ وید میں فطرت کے عظیم نمائندوں میں مُرت، سورج، آگ اور
اوشا کی حیرت ناک شکلوں کے سبب انسان کے اندر خوف اور حیرت کے احساس موجود رہتے تھے
اور زندگی کرنے کے لئے اور ان کا تعاون حاصل کرنے کے لئے عقیدت اور پرستش کا جذبہ کارفرما
تھا اور اسی لئے مُرت (ہواؤں اور آندھیوں کے دیوتا) سوتا (سورج) اور دشنو وغیرہ دیوتاؤں کی
لامحدود سعتوں کے متاثر کن مرقعے رگ وید میں دستیاب ہیں۔ سوتا کے بارے میں ایک جگہ یوں
کہا گیا ہے۔

”اس کی اونچی، فطری، عمل پذیر، طلائی بائیس آسمان کے چھوروں تک پھیلی ہوئی ہیں۔“

اصل متن یوں ہے۔

उदस्य नाहू शिथिरा बृहन्ता हिरण्यया दिवो अन्ता अनष्टाम्

رگ وید۔ ۲/۲۵/۷

اگنی، اندر اور مڑت وغیرہ دیوتاؤں کی رفتار زمین اور آسمان میں ہر جگہ ہے اور ان کے اثرات کی بھی کوئی حد نہیں ہے۔ لامحدودیت کا احساس تو حیرت، استعجاب اور مستی وغیرہ شکلوں میں ہوتا ہے تاہم ذہن کو پوری طرح مرتعش، متحرک اور دم بخود کرنے کی صلاحیت محرک اساسی کی بے پناہ توانائی اور بے پناہ رفتار میں موجود ہوتی ہے۔ اسی لئے رگ وید میں اندر، مڑت، اگنی، وزڑ، زور وغیرہ حیرت ناک قوتوں کا جوش، خوف ناک، تیزی اور لامتناہی اثرات وغیرہ کے بہت جاندار اور احساسات میں تحریک پیدا کرنے والے مرقعے ملتے ہیں۔ آریوں کی زندگی کے براہ راست اور حقیقی محسوسات سے مملو یہ مرقعے شعری نقطہ نظر سے بہت اہم ہیں جوش سے بھرے ہوئے، لپپاتی ہوئی لپٹوں والے اگنی (अग्नि) کے منظر رگ وید میں متعدد مقامات پر دستیاب ہیں۔ مثال کے طور پر جنگل میں پھیلتی ہوئی خوفناک آگ کو دیکھ کر شاعر رشی یوں رقمطراز ہے۔

”خود اپنی خواہش کے مطابق ہوا کے ذریعہ تحریک پاتے ہوئے

اپنی زبانوں (لپٹوں) کے ساتھ چیختے ہوئے، خشک جنگل میں پھیل جاتے

ہو، تغیر سے خالی اور روشنی کی لہروں والے اگنی جب ساٹھ کے مصداق

پیڑوں کی طرف لالچ میں جھپٹتے ہو تو تمہارا راستہ سیاہ ہو جاتا ہے۔“

اصل متن یوں ہے۔

वि वातजूलो अतसम् लिष्टतो वृथा जुह्वमि सृण्या तुविध्वरिा ।

तृषु यदग्ने वनिनो वृषायसे कृष्या त एम रुषदूर्मे अजर ।

رگ وید۔ ۲/۵۸/۱

مڑت سے متعلق رچاؤں میں سیلاب، رعد، آندھی اور بجلی کی تڑپ وغیرہ کے ہزاروں

تائناک مرقعے رگ وید میں موجود ہیں۔ مڑتوں کی تصویر کشی کرتے ہوئے ایک جگہ شاعر رشی ان

کے بارے میں یوں رقم طراز ہیں۔

”بجلی کی روشنی والے بہادر، ڈالہ باری کرنے والے، ہوا کی رفتار والے، پہاڑوں کو مسمار کرنے والے، بار بار حسب خواہش اگلے اور آگے کے ساتھ بارش کرنے والے، گرجنے والے اور عظیم جوش والے۔“ اصل متن یوں ہے۔

विद्युन्महसो नरो अश्मदिदयवो वातत्विषो मरुत पूर्वतच्युत

अब्दया चिन्मुहुरा ह्यादुनीवृत स्तनयदमा रगसा उदोजसा

رگ وید۔ ۳/۵۴/۵

مڑتوں کی قصیدہ خوانی کرتے ہوئے رشی رث عریلاب کا منظر یوں پیش کرتا ہے۔
 ”تیزی سے بہنے والے پانی کے دھارے دودھ والی گایوں کی طرح آسمان میں پھیل رہے ہیں راستے میں جانے کے لئے آزاد تیز بھاگنے والے گھوڑوں کی طرح دھارے بہہ رہے ہیں۔“
 اصل متن یوں ہے۔

तत्तदाना सिन्धव क्षोदसा रज प्रससुर्धनवो यथा ।

स्यन्ना अश्वा इवाध्वनो विमोचने वियद्वर्तन्त अन्य ॥

رگ وید۔ ۷/۵۳/۵

اسی طرح شاعر رشی دریا کے خوفناک بہاؤ کا منظر یوں پیش کرتا ہے۔

”سندھ کی گرج زمین سے اوپر اٹھ کر آسمان میں پہنچتی ہے۔ روشنی کی کرنوں سے یہ بہاؤ لامحدود رفتار ظاہر کرتا ہے۔ جس وقت سندھ ساٹھ کی طرح زوردار آواز کرتا ہوا بہتا ہے، تو ایسا لگتا ہے کہ بادلوں سے زبردست بارشیں ہو رہی ہیں۔“

رگ وید۔ ۱۰/۷۵/۳

سَوَنا (सविता) کی عظیم شکل کی عکاسی کرتے ہوئے شاعر رشی کہہ رہا ہے کہ -

”انوکھی کرنوں والا، پاکیزہ سَوَنا، توانائی سے بھرپور، تاریکی سے
بھرے ہوئے افراد کے لئے، موتیوں سے مزین، مختلف رنگوں والا،
طلائی کرنوں کے سبب بہترین، رتھ پر سوار ہوا۔“

اصل متن یوں ہے۔

अग्नीवृता कृशनेर्विश्वरूप हिरण्यशम्य जयतो बृहन्नाम् ।

आस्थादध सावेता चित्रमानु कृष्णा रजसि तविषीदघान ॥

رگ وید۔ ۱۰/۳۵/۴

اندر (इ-द) کے وسیع اثرات کے احساس سے مگن ہو کر شاعر رشی

یوں رقم طراز ہے۔ ”تمہاری روشنی کے ظاہر ہونے پر آسمان کانپ اٹھا،

تمہارے غضب کے خوف — زمین مل اٹھی، مضبوط پہاڑ بھی کانپ

اٹھے، پانی بہنے لگے اور ریگستان میں سیلاب آ گیا۔“

اصل متن یوں ہے۔

तव त्रिषो जनिमन्तेजत द्यौ रे जदभूमिर्भियसा स्वस्य मन्यो

ऋघायन्त सुम्ब पर्वतास आर्दन्यन्वानि स्रयन्त आप

رگ وید۔ ۱۰/۷۵/۳

مختصر یہ کہ رگ وید میں فطرت کی عظیم ہستیوں کی جائداد اور فطری دلنشین تصویر کشی پیش کی گئی

ہے۔ فطرت کے عظیم مظاہر کے لئے خوف، حیرت اور عقیدت کے محسوسات ہی رگ وید میں خاص

طور پر موجود ہیں۔ یہ محسوسات حسن کے محسوسات سے بھی آمیز ہیں۔

ویدی ادب ہزاروں سال تک پھیلا ہوا ہونے کے سبب یہ بات صاف ہے کہ راماین کی

تخلیق والمیک (वाल्मीकि) کے ذریعہ بہت بعد میں ہوئی ہوگی۔ رگ وید کے زمانے میں آریوں کی اجتماعی زندگی کا جو مرکز فطرت کے آزاد ماحول میں پل چکا تھا، وہ راماین کے عہد میں شہریوں کی زندگی کے معاشرتی، سیاسی اور اخلاقی ماحول میں موجود ملتا ہے۔ راماین کے مطالعہ سے ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ راماین عہد کی زندگی حالانکہ فطرت کے آزاد ماحول سے پوری طرح الگ نہیں ہوئی تھی لیکن شہری تہذیب کی نشوونما کے سبب ایک یعنی ماحول مستحکم ہو چکا تھا۔ اس لئے پُرانوں (पुराणों) کے برہمن مذہب کی اخلاقیات کے ساتھ ساتھ جاگیردارانہ زندگی کے مقاصد اور حقوق کا تحفظ شعرو ادب میں بھی اپنا مقام حاصل کرتا گیا۔ راماین کے ہیرو رام میں شاعر والمیک نے شائستگی، قوت اور خوبصورتی کا ایک یعنی امتزاج پیش کر کے ایک یعنی محافظ اخلاقیات، یعنی شہنشاہ اور یعنی انسان کی شکل میں رام کو پیش کیا ہے۔ عوامی زندگی کے سبھی عظیم آدرشوں کے مجموعے کی شکل میں رام کے کردار کی مقبولیت کا یہ اثر ہوا کہ بودھوں نے بھی رام کو پہلے جہنم میں بدھ کا ہی اوتار ثابت کرنے کے لئے ”دشرتھ جاتک“ (दशरथ-जातक) کی تخلیق پیش کر کے انہیں یعنی شکل میں قبول کیا ہے۔ بودھوں کی طرح ہی جینیوں نے بھی رام کے کردار کو بہت اہمیت دی ہے۔ چونکہ رامائن کے ہیرو رام ایک یعنی انسان ہیں اور راماین کا عہد مذہبی اور اخلاقی آدرشوں کے استحکام کا عہد ہے اس لئے زندگی کے سبھی پہلوؤں پر مذہبی اور اخلاقی آدرشوں کے چھا جانے سے راماین عہد میں معاشرتی ماحول، جذبات کے دُور کے فطری اور آزادانہ اظہار کے لئے اتنا شفاف نہیں رہا جتنا کہ ویدی عہد میں آزاد فطری ماحول تھا۔ اگر ہم ماقبل تاریخ کے انسان کے محسوسات کو فطری حسن، ویدی عہد کے محسوسات کو حیرت ناک حسن سے تعبیر کریں تو راماین کے عہد کے محسوسات کو انسانی حسن کہہ سکتے ہیں۔ والمیک نے راماین میں فطرت کے مظاہر کی خوبصورتی کی عکاسی میں حیرت ناک کمال دکھایا ہے۔

راماین میں حسن فطرت محرک اساسی اور محرک مہیج دونوں شکلوں میں ملتا ہے۔ لیکن والمیک خصوصی طور پر فطرت کو محرک اساسی کی شکل میں بہت زیادہ اہمیت دیتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے موسم سے متعلق بیانات کی نازک اور شیریں تصویریں دیکھنے لائق ہیں وہ ایک جگہ یوں

رقطراز ہیں:-

”خوشی کی زیادتی میں مست جھنکار کرتے والے موروں سے
بھرے ہوئے، بیر بہوٹیوں سے بھرے ہوئے مرغ زاروں، کدم اور
ارجن کے درختوں سے خوشبو آمیز خوبصورت جنگلوں کے اندر ہاتھی چہل
قدمی کر رہے ہیں۔ نئے پانی کے دھاروں سے منتشر زرگل والے کنولوں کو
چھوڑ کر متوالے بھوزے کیسر سے بھرے ہوئے کدم کے پھولوں کے
گتھوں پر ٹوٹ رہے ہیں۔“

اصل متن یوں ہے:-

प्रहृष्टसनादितवर्हिराणि सशक्रगोपाकुल शाद्वलानि ।

चरन्ति नीपार्जुन वासितानि गजा सुरम्यारिा वनान्तरारिा ॥

•व्याम्बुधाराहतकेसरारिा दुत परित्यज्य सरोरुहारिा ।

कदम्बपुष्पारिा सकेसरारिा बनानि दृष्ट्वा भ्रमरा पतन्ति ॥

راماین، کشکپندھا کاٹ

والمیک کے فطرت کے بیان کی خصوصیت سادگی اور کیفیت ہے۔ چتر کوٹ، منداکئی،
پمپاسر، پنچوٹی وغیرہ کے بیانات کے علاوہ دریاؤں، پہاڑوں، جنگلوں، پرندوں اور درختوں کے
بیان میں انہیں یہ طوٹی حاصل ہے۔ باریک مشاہدہ کی بنیاد پر فطرت کے تغیر پذیر رنگ اور شکل،
مزاج، اور عمل کے بہت ہی فطری مرقعے پیش کرنے میں والمیک کو کمال حاصل ہے۔ مثال کے طور

پر:-

”سردی کے موسم میں جنگل کا بہت زیادہ پیا سا ہاتھی بہت زیادہ

ٹھنڈے پانی کو خوشی کے ساتھ چھوتے ہوئے اپنی سونڈ کو سکڑ رہا ہے۔“

راماین ارژئیہ کاٹ

والمیک کی فطرت کی عکاسی کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ فطرت اور فطرت سے قرب حاصل کرنے والے کرداروں کے درمیان ایک باطنی تعلق خود بخود پیدا ہوتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ یہاں ادراک حسن کے شانہ بشانہ ایک طرح کا ادراک انبساط بھی فطری طور پر موجود رہتا ہے۔ یہاں تک کہ غم کی حالت میں بھی فطرت کے عناصر خوشی بانٹتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر ہجر کے مارے ہوئے رام مختلف موسموں کے حسن میں کھو کر زندگی کا آزادانہ انبساط حاصل کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔ فطرت کے ظاہری جمال کی عکاسی کے ساتھ ہی شاعر نے فطرت کے جذباتی حصے کو بھی بڑی ہی کامیابی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ متعدد مقامات پر فطرت انسان کی سرگرمیوں اور جذبات کی بنیاد بن کر محرک مہیج کا کام کرتی ہے۔ سیتا ہزن کے موقع پر ساری فطرت، مجبوری، پریشانی اور ٹھٹھن میں ڈوبی ہوئی نظر آتی ہے۔ رام کے سفر جنگ کے موقع پر سمندر کی لہریں غضب ناک ہو کر جنگ کے نقاروں کی طرح خوفناک آواز پیدا کرنے لگتی ہیں۔ رام، سیتا اور بھرت وغیرہ کے غم آمیز حالات میں فطرت بھی روتی ہوئی نظر آتی ہے۔ کئی مقامات پر والمیک کرداروں کی نفسیاتی صورت حال کی جھلک فطرت میں دکھا کر دونوں کی باہمی قربت کی عکاسی دکھاتے ہوئے نظر آتے ہیں مثال کے طور پر نیلے بادلوں کے درمیان تڑپتی ہوئی بجلی رام کو ایسی دکھائی دیتی ہے جیسے راون کی آغوش میں سیتا تڑپ رہی ہوں۔ اصل متن یوں ہے۔

نیلमेघاश्रिता विद्युत्स्फुरन्ती प्रतिमाति मे ।

स्फुरन्ती रावरास्याके वैदेहीव तपस्विनी ॥

راماين، کشکندھا کاٹھ

واضح ہوا کہ راماین میں والمیک فطرت کے مظاہر کی قربت میں اکثر بے خودی میں سرشار نظر آتے ہیں۔ ایسے مقامات پر شاعر نے فطرت کے جمال کو پورے انہماک اور دل بستگی کے ساتھ بہت ہی فطری اور جاندار طریقے سے پیش کیا ہے۔ والمیک نے راماین کے تقریباً ہر باب میں فطرت سے متعلق بہترین شاعری پیش کی ہے۔

اشوگھوش، والمیک کے بعد اور کالہ اس سے قبل پیدا ہوئے۔ اشوگھوش کا وطن ایودھیا یا ساکیت تھا۔ وہ برہمن تھے بودھ مذہب کی تعلیمات سے متاثر ہو کر وہ بودھ ہو گئے۔ یہاں یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ ویدوں کی مذہبی شکل کو زیادہ اہمیت دی گئی۔ اس میں موجود شعری اور ادبی محاسن پر لوگوں کی کم نظر گئی تھی ٹھیک اسی طرح بودھ تصانیف، تریپک (त्रिपिटक) جو عوامی بولی، پالی میں لکھے گئے، ان میں موجود ادبی محاسن پر نظر کم پڑی اور ان کی مذہبی قدر و قیمت پر ہی زیادہ زور دیا گیا۔ اشوگھوش ویدوں، راماین اور مہا بھارت کی قدر و قیمت کو خوب سمجھتے تھے ساتھ ہی پالی کے بودھ ادب کو بھی وہ کھجال چکے تھے اس طرح انجرباقبول کا ایک وسیع پس منظر ان کی شاعری کے ساتھ بڑا ہوا تھا۔ بودھ مذہب کو ماننے کے سبب وہ دنیا کو فانی اور دھوکا سمجھتے تھے مگر حسن کی اہمیت ان کی نظروں میں اتنی زیادہ تھی کہ وہ جمالِ فطرت اور جمالِ انسان کی سحر انگیزی پر دل سے فریفتہ تھے۔ وجہ یہ تھی کہ وہ ایک بڑے شاعر تھے۔ یہاں ہمیں یہ بھی یاد رکھنا چاہئے کہ تھیرگاتھاؤں سے ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ بودھ بھکشو دنیاوی زندگی سے دور رہتے ہوئے جنگلوں اور پہاڑی غاروں میں شب و روز گزارتے تھے اور روحانی ریاضت میں مصروف رہا کرتے تھے لیکن ان سرگرمیوں کے دوران وہ اپنے چاروں طرف پھیلے ہوئے فطرت کے مناظر کی خوبصورتی میں کھو جایا کرتے تھے۔ جس زمین سے آزاد ہونے کی ریاضت میں وہ مشغول رہتے تھے وہی زمین اپنے مختلف انداز کے حسن پاروں کے ذریعہ اس ریاضت کو قوت عطا کر رہی تھی۔ اشوگھوش کے دونوں تخلیقی رزمیوں یعنی 'بدھ چتم' اور 'سوندرنڈا' میں مہا تہا بدھ اور بودھ بھکشوؤں کا یہ فطری حبِ فطرت دکھائی دیتا ہے۔ دنیاوی رنگینیوں سے دور رہنے والے شہزادے سدھارتھ جنگل کی خوبصورتی پر ملتفت ہوتے ہوئے دکھائی پڑتے ہیں۔

”جنگل کے لالچ سے اور زمین کی رعنائی کے سبب سدھارتھ

بہت دور موجود جنگل کے آخری سرے کی طرف گئے اور اس نے پانی کی

لہروں کے نشانات کی طرح جتنائی کے نشانات سے بھری ہوئی جوتی جاتی

ہوئی زمین کو دیکھا۔“

اصل متن یوں ہے۔

स विकृष्टतरा वनान्तभूमि वनलोमाच्च ययौ महीगुराच्च ।

सलिलोर्मिविकारसीरमार्गा वसुधां चैव ददर्श कृष्यमाराणाम ॥

بدھ چہم۔ ۴۰/۵

چوتھے باب میں سدھارتھ کے ذہن میں جنسی احساس کو ابھارنے کے لئے کئی حسینائیں نہیں فطری مناظر کے بیان کے ساتھ دکھائی دیتی ہیں ایک حسینہ ان سے کہہ رہی ہے۔

”آم کی شاخ سے لپٹے ہوئے تلک کے پتڑ کو دیکھو ایسا لگتا ہے کہ۔

سفید ملبوس پہنے ہوئے کوئی مرد زردواہٹن لگائے ہوئے کسی خاتون سے ہم آغوش ہو رہا ہے۔“

اصل متن یوں ہے۔

चुतयष्ट्या समाश्लिष्टो दृश्यता तिलकदुम ।

शुक्लवासा इव न स्त्रिया पीतांगरागया ॥

بدھ چہم۔ ۴۱/۴

ایک دوسری حسینہ سدھارتھ سے کہہ رہی ہے کہ:-

”نرم شکوفوں سے خوب گھنے اس نئے اشوک کے پتڑ کو دیکھو جو

ہماری ہتھیلیوں کی آرائش و زیبائش کو دیکھ کر شرمایا رہا ہے۔“

اصل متن یوں ہے۔

बालाशेकश्च निचितो दृष्यतामेष पल्लवै ।

योऽस्माकं हस्तशोभा भिलज्जमान इवस्थित ॥

بدھ چہم۔ ۴۸/۵

بدھ چہم کی طرح ’سوندرنڈ‘ میں بھی فطرت کے مناظر کے مختلف مرتفعے سجائے گئے ہیں۔

دسویں باب میں ہمالہ کا فطری حسن بڑی خوبصورتی سے بیان کیا گیا ہے۔

اشوگھوش کی منظر نگاری ایک فطری رنگ و آہنگ لئے ہوئے ہے یہاں کوئی تصنع نہیں ہے۔ ان کی شاعری کے اثرات بعد میں کالیداس نے بھی قبول کئے ہیں۔

والمسیک اور اشوگھوش کے بعد کالیداس پورے تزک و احتشام کے ساتھ ہمارے سامنے نمودار ہوتے ہیں۔ وہ آچار یہ بھرت کے آٹھوں رسوں کو اپنے ڈراموں اور تخلیقی رزمیوں میں بے مثال فنکاری کے ساتھ اپناتے ہیں۔ جیسا کہ کے بی پلئی فرماتے ہیں۔

"Kalidasa is a poet of highest rank, for whom the soul of poetry is sentiment (rasa), which as such is exalted above mere poetic ornaments"

کے بی پلئی۔ Similes of Kalidasa ص ۱۔

حسن اور شیرینی کے شاعر کالیداس کی تصانیف میں فطرت کا جمال اپنی پوری زیب و زینت کے ساتھ موجود ہے۔ وجہ یہ ہے کہ کالیداس نے اپنی باریک بینی اور فطرت کے لئے اپنے باطنی لگاؤ کے سبب ہی ایسی تصاویر پیش کی ہیں۔ ان کی تصانیف کے مطالعہ سے معلوم پڑتا ہے کہ انہوں نے ہندوستان کے سارے مظاہر فطرت کو خود اپنی آنکھوں سے دیکھا تھا اور انہیں اپنے باطن میں جذب کر لیا تھا اس کا ثبوت میگھ دوت اور رگھودنش میں ملتا ہے۔

کالیداس اپنی تصانیف میں آنکھوں کے لئے 'روپ' دل کے لئے 'رس' ناک کے لئے 'گندھ' (بو) زبان کے لئے 'دھون' (آواز) اور پورے جسم کے لئے 'سپش' (سپش) سے متعلق ایک پوری جمال آفریں دنیا آباد کرتے ہوئے موجود ہیں۔ میگھ دوت کے یہ اشعار اس ضمن میں دیکھنے لائق ہیں۔

दीर्घो कुर्वन्पटु मदकलं कूजितं सारसानां ।

प्रत्यूषेषु स्फुटित कमलामोद मैत्री कषायः ।।

यत्र स्त्रीरागां हरति सुरत ग्लानिमंगानुकूलः ।

शिप्रावात प्रियतम इव प्रार्थना चादुकारः ॥

میکھ دوت (پورو) ۳۳

یعنی اس شہر (اجین) میں متوالے سارسوں کی میٹھی بولی کو دور دور تک پھیلاتی ہوئی، صبح کاذب میں کھلے ہوئے کنولوں کی خوشبو میں بسی ہوئی اور جسم کو سہانی لگنے والی شہرامدی کی ہوا جنسی عمل سے خواتین کی تھکن کو اسی طرح دور کر رہی ہوگی، جس طرح ہوشیار عاشق میٹھی میٹھی باتیں بنا کر اپنی معشوقہ کی ٹھکان کو دور کرتا ہے۔

بالکل اسی قبیل کے حسب ذیل اشعار ہیں۔

त्वनिष्यन्दोच्छ्वसित वसुधागन्ध संपर्क रम्य ।

स्रोतो रन्ध्र ध्वनित सुभग दन्तिभि पीयमान ॥

नीचै वा स्थित्यु पजि जिग मिषोर्देव पूर्व गिरि ते ।

शीतो वायु परिरामयिता काननोदुम्बराराम ॥

میکھ دوت (پورو) ۳۶

یعنی ”وہاں سے چل کر جب تم دیوگر پہاڑ کی طرف بڑھو گے تب وہاں دھیرے دھیرے بہتی ہوئی ٹھنڈی ہوا تمہاری خدمت کیا کرے گی، جس میں تمہارے برسائے ہوئے پانی سے خوشی سے سانس لیتی ہوئی دھرتی کی خوشبو بھری رہے گی، جسے چکھاڑتے ہوئے ہاتھی اپنے سونڈوں سے پی رہے ہوں گے اور جس کے چلنے سے جنگل کے گولہ بھی پکنے لگ گئے ہوں گے۔“

اسی طرح تخلیقی رزمیہ کار سمکو (कुमारसम्भव) کے تیسرے باب میں کئے گئے موسم بہار کے بیان میں فطرت کے ’روپ‘ ’رس‘ آواز اور لمس نیز رفتار یا عملی سرگرمیوں کی مختلف تصاویر تو موجود ہیں ہی کالہاس کی باریک بینی کے حوالے سے ان کی فطرت کے لئے والہانہ محبت کی بھی غماز

ہیں۔ دیکھئے روپ کی تصویر یوں ہے۔

लग्नद्विरेफाजनभक्ति चित्र
मुखेमधुश्रीस्तिलक प्रकाश्य।
रागेरा बालारुरा कोमलेन
चूतप्रवालोष्ठमलचकारः॥

کمار سمبھو ۳۰/۳

یعنی ”وہاں اڑتے ہوئے بھوزے، کھلے ہوئے تلک کے پھول اور صبح کے سورج کی سرخی سے چمکنے والے آم کے شگونے ایسے لگتے تھے جیسے کہ موسم بہار کی زیب و زینت کی شکل میں کسی خاتون نے بھوزے کی شکل میں سرمہ لگا کر اپنی پیشانی پر تلک کے پھول کا تلک لگا کر اور صبح کے سورج کی نرم سرخی سے چمکنے والے آم کے شگونوں سے اپنے لبوں کو رنگین کر لیا ہو۔“

رنگ کی تصویر یوں ہے۔

बालेन्दुववत्राण्याविकासमवाद्धसु पलाशान्यतिलोहितानि।

सद्यो जसन्तो न समागताना नखक्षतानीव वनस्थलीनाम॥

کمار سمبھو ۲۹/۳

یعنی ”موسم بہار کی آمد ہوتے ہی ہلال کی طرح نیڑھے بہت سرخ نیم حلقہ ٹیسو کے پھول جنگل میں پھیلے ہوئے ایسے لگ رہے تھے جیسے موسم بہار نے جنگلوں کے ساتھ راس رچا کر ان پر اپنے ناختوں کے نشانات لگا دیے ہوں۔“

آواز اور رس کی تصویر یوں ہے۔

चूताकुरास्वाद कषायकण्ठ पुस्कोकिलो यन्मधुर चुकूज।

मनस्विनी मानविधातदक्षं तदेव जात वचनं स्मरस्य ।।

کمار کشکھو ۳۲/۳

یعنی آم کاؤ رکھا لینے سے جس کو یل کا گلا بیٹھا ہو گیا تھا وہ جب بیٹھے
سروں سے کوک اٹھتی تھی تو اسے سن سن کر روشنی ہوئی خواتین روٹھنا بھی
بھول جاتی تھیں۔

لس کا مرتفع ہوں ہے۔

मधु द्विरेफ कुसुमैक पात्रै पपौ प्रिया स्वामनुवर्तमान

शृगेरा च स्पर्शनिमोलिताक्षीं मृगीमकंडूयत कृष्णासार

کمار کشکھو ۳۶/۳

یعنی ”بھونرا اپنی پیاری بھونری کے ساتھ ایک ہی پھول کی کٹوری
میں زرگل پینے لگا۔ کالا ہرن اپنی اس ہرنی کو سینک سے کھلانے لگا جو اس
کے لس کے انبساط میں ڈوبی ہوئی آنکھیں بند کئے ہوئے بیٹھی تھی۔“
رفقہ اور سرگرمیوں سے متعلق تصویر یوں ہے۔

मृगा प्रियालक्ष्ममजरीराणां रजः करौर्विघ्नितदृष्टियाता ।

मदोद्धता प्रत्यनिला विचेरुर्वनस्थलीर्ममर पत्रमोक्षा ।।

کمار کشکھو ۳۱/۳

یعنی ”آنکھوں میں پیال نام کے پیڑ کے پھولوں کا زرگل اڑا کر
پڑنے سے جو متوالے ہرن صاف صاف دیکھ نہیں پا رہے تھے وہ ہوا کے
زور سے گرے ہوئے سوکھے پتوں پر پاؤں سے آواز کرتے ہوئے جنگل
میں ادھر ادھر گھوم رہے ہیں۔“

رکھونش (رکھو و ش) نام کے کلیتی رزمیہ کے تیرہویں باب میں سمندر کا بہت ہی خوبصورت

بیان پیش کیا گیا ہے۔ ایک تصویر یوں ہے۔

वैदेहि पश्यामलयाद्विमक्त मत्सेतुना फेनिलमम्बुराशिम ।

छायापथेनव शरत्प्रसन्नमाकाशमाविष्कृत चारुतारम ॥

رکھودنش۔ ۱۲/۱۳

یعنی ”رام سیتا سے کہہ رہے ہیں اے سیتا! جھاگ سے بھرے ہوئے اس سمندر کو تو دیکھو، جسے میرے بنائے ہوئے پل نے ملے پہاڑ تک دو حصوں میں اسی طرح تقسیم کر دیا ہے جیسے خوبصورت تاروں سے بھرے ہوئے موسم سرما کے کھلے ہوئے آسمان کو کہکشاں دو حصوں میں تقسیم کر دیتی ہے۔“

ایک دوسری تصویر اس طرح ہے۔

मृधार्पशाषु प्रकृतिप्रगल्भा स्वय तरगाधर दानदक्ष

अनन्य सामान्य कलत्रवृत्ति पिबत्यसौ पाययते च सिन्धु

رکھودنش۔ ۱۲/۹

”دیکھو! دوسرے لوگ تو صرف خواتین کے شہد گوں ہونٹوں کا رس پیتے ہیں اپنے ہونٹ انہیں نہیں پلاتے لیکن سمندر اس بات میں بھی دوسروں سے بڑھ کر ہے، کیوں کہ جب عذریاں خود سری سے بوسے کے لئے اپنا منہ سمندر کے سامنے بڑھاتی ہیں تب وہ بڑی ہوشیاری سے لہر کی شکل میں اپنا ہونٹ انہیں پلا دیتا ہے اور ان کے ہونٹ بھی پیئے لگتا ہے۔“

کالیداس نے کئی مقامات پر فطرت کے ظاہری حسن میں انسانی جسم اور اس کے حسن خصوصاً خواتین کی خوبصورتی کو بڑے ہی دلاویز پیرائے میں پیش کیا ہے۔ مثال کے طور پر یہ تصویر دیکھئے۔

तेषा दिक्षु प्रथितविदिशालक्षणा राजधानी गत्वा ।

सद्यः पलम विकल कामुकत्वस्य लब्धा ॥

तीरोपान्तस्त नित सुमग पास्यसि स्वादु यस्मात् ।

सम्भूग मुखमिव पयो दैत्रवत्याश्चलोर्मि ॥

میکھ دوت (پورو) ۲۶

یعنی ”وشارڈ ویس کی راج دھانی بھیلے میں پہنچ کر اے بادل!
تمہیں عیش و عشرت کی ہر چیز مل جائے گی؛ کیوں کہ جب وہاں کی سہانی،
دل آفریں اور رقص کرتی ہوئی لہروں والی بیتوا ندی کے کنارے گرجتے
ہوئے تم اس کا میٹھا پانی پینے لگو گے تب تمہیں ایسا محسوس ہوگا جیسے کہ تم کسی
کٹیلے ابروؤں والی حسینہ کے ہونٹوں کا رس پی رہے ہو۔“

ایک اور تصویر دیکھئے۔

वीचिक्षोभस्त नित विहगश्रेणि काची गुराया ।

ससर्पन्त्या स्वलितसुभग दर्शितावर्तनामे ॥

निर्विन्ध्याया पथि भव रासाम्यन्तर सन्निपत्य ।

स्त्रीरामदय प्रसायवचन विन्नमो हि प्रियेषु ॥

(میکھ دوت پورو)۔ ۳۰

یعنی اُجین کی طرف جاتے ہوئے تم اتر کر اس نرودھیا ندی کا رس
بھی حاصل کر لینا جس کی اچھلتی ہوئی لہروں پر پرندوں کی چہچہاتی ہوئی
قطاریں ہی کر دھنی کی طرح دکھائی دیں گی اور جو اس خوبصورت طریقے
سے بہہ رہی ہوگی کہ اس میں پڑا ہوا بھنور تمہیں اس کی ناف کی طرح دکھائی
دے گا۔ کیوں کہ خواتین تو چمک مکھ دکھا کر ہی اپنے عاشقوں کو اپنے عشق
کے بارے میں بتایا کرتی ہیں۔“

ایک اور مرتعہ ملاحظہ ہو۔

वेरागीभूत प्रतनुसलिलाऽसावती तस्य सिन्धु ।

पादुच्छाया तटरुहतरुचिशिभिर्जीर्णा परा ॥

सौभाग्य ते सुमग। विरहावस्थया व्यजयन्ती ।

काश्यं येन त्यजति विधिना स त्वयैवोपपादय ॥

میکھ دوت (پورو)۔ ۳۱

یعنی دیکھ! زردندھیانندی کا دھارا تمہارے ہجر میں چوٹی کی طرح پڑا
ہو گیا ہوگا اور اس کے کنارے کھڑے ہوئے بیڑوں کے زرد پتوں کے جھڑ
کر اس میں گرنے سے اس کا رنگ بھی زرد ہو گیا ہوگا۔ اس طرح اے خوش
بخت بادل! وہ ندی اپنے ہجر کی یہ حالت تمہیں دکھا کر یہی بتا رہی ہوگی کہ
وہ تمہارے ہجر میں سوکھی جا رہی ہے، دیکھو تم ایسی کوشش کرنا کہ اس بیچری
کا دہلا پن دور ہو جائے (پانی بڑسا کر اسے بھر دینا)۔“

ایک اور تصویر یوں ہے۔

गम्भीराया पयसि सरितश्चेत सीव प्रसन्ने ।

छायात्माऽपि प्रकृति सुमगो लप्स्यते ते प्रवेशम् ॥

तसमादस्या कुमुदशिशुदान्यर्हसि त्व न धैर्या-मोधी कर्तुं धट्टल शफरोद्धतन प्रेक्ष गानि ।

میکھ دوت (پورو)۔ ۳۲

یعنی ”دیکھو بادل! تمہارے فطری سانچے جسم کا سایہ گہیرا ندی
کے اس پانی میں پڑا ہوا ضرور دکھائی دے گا، جو دل کی طرح صاف
و شفاف ہے۔ جس میں گمہ کے پھول کی طرح سفید مچھلیاں اچھل رہی
ہوں گی، انہیں دیکھ کر تم یہی سمجھنا کہ وہ ندی ہی تمہاری طرف اپنی محبت
بھری سیلاب صفت چتون چلا رہی ہے۔ اس وقت تم اپنی بے توجہی سے
اس کی چاہتوں کی بے عزتی نہ کر دینا۔“

یہ تصویر بھی ملاحظہ کریں۔

सस्या किचित्करधृतमिव प्राप्तवानीरशाख ।
हत्वा नील सलिलवसनं भुक्तरोधोनितम्बम ॥
प्रस्थान ते कथमपिसखे लम्ब मानस्य भावि ।
ज्ञातास्वादो विवृतजघना को विहातु समर्थ

میکھ دوت (پورو)۔ ۴۵

یعنی جب تم گبیراندی کا پانی پی لو گے اور اس کا پانی کچھ کم ہونے سے اس کے دونوں کنارے نیچے تک دکھائی دیئے لگیں گے تب وہاں پانی میں جھکی ہوئی چٹ کی بلیں دکھائی دیں گی جنہیں دیکھنے سے معلوم ہوگا جیسے کہ گبیراندی اپنے کناروں کی شکل میں اپنے سرین سے اپنے پانی کے ملبوس کے کھسک جانے پر حیا سے اپنی چٹ کی بلیوں کے ہاتھوں سے اپنے پانی کے ملبوس کو تھامے ہوئے ہے۔“

یہ تصویر بھی اسی قبیل کی ہے۔

तस्मादच्छेर नुकनखल शैलराजावतीरगां जन्हो
कन्या सगरतनय स्वर्ग सोपान पवित्तम ॥
गौरी वक्त्र भृकुटिरचनां विहस्येवफेनै ।
शम्भो केशग्रहरा मकरो दिन्दु लगनोर्मिहस्ता ॥

میکھ دوت (پورو)۔ ۵۴

یعنی کر و کشیترا سے چل کر تم کنکھل پہنچ جانا۔ وہاں تمہیں ہمالہ کی وادیوں سے اتری ہوئی وہ گنگا بلیں کی جنہوں نے زینہ بن کر سگر کے بیٹوں کو سورگ میں پہنچایا اور جن کا سفید جھاگ ایسا لگتا ہے جیسے کہ وہ اس جھاگ کی کھٹی ہلی سے اڑاتی ہوئی ان پاروتی جی کو نظر انداز کر رہی

ہوں جو سو تیا ڈاہ سے گنگا پر ابرو تریر رہی ہوں اور اپنی لہروں کے ہاتھ
چاند پر نکا کر شکر جی کے گیسو پکڑ کر پار دیتی جی کو بتا رہی ہوں کہ تم سے
بڑھ کر شکر جی میری مٹھی میں ہیں۔

اور یہ تصویر۔

तस्योत्सगो प्ररायिन इव सस्तगगा दुकूला नत्त्व !

दृष्ट्वा न पुनस्तलका आस्थस कामचारिन ॥

या व काल वहति सज्जितादगार मु-वेतिमाना ।

मुक्ताजालग्रथि तमलक कामिनीवासवृन्दम ॥

میکھ دوست (پورو)۔ ۶۷۔

یعنی اسی کیلش پر بت کی آغوش میں ایکا پوری اسی طرح بسی
ہوئی ہے جیسے اپنے عاشق کی گود میں کوئی خوبرو بیٹھی ہوئی ہو اور وہاں
سے نکلا ہوا گنگا کا دھارا ایسے لگتا ہے جیسے اس خوبرو کے جسم سے سر کی
ہوئی اس کی ساڑی ہو۔ یہ نہیں ہو سکتا کہ ایسی ایکا کو دیکھ کر تم پہچان نہ
سکو۔ اونچی اونچی حویلیوں والی ایکا پر بدسات کی دلوں میں برستے
ہوئے بادل ایسے چھائے رہتے ہیں جیسے حسیناؤں کے سر پر موتی
گندھے ہوئے جوڑے ہوتے ہیں۔

اوپر کی مثالوں سے ظاہر ہوا کہ کالداس کی شاعری میں فطرت کا حسن محرک اساسی کی شکل
میں اپنی پوری زیب و زینت کے ساتھ موجود ہے۔ متعدد مقامات پر فطرت انسانی جذبات اور
سرگرمیوں کے پس منظر کی شکل میں موجود ہو کر محرک اساسی کا کام کرتی ہے۔ فطرت کے محرکات
سے متعلق جمال، انسانی جمال اور تہذیب کے حسن کو سنوارنے میں معاون ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ
کالداس کے لئے ظاہری فطرت اور باطنی فطرت دونوں باہمی طور پر جڑی ہوئی ہیں۔ ابھکیان

شاکنتلم (अभिज्ञानशाकुन्तलम्) کمارسمو (कुमारसमव) اور میگھ دوت (मेघदूत) میں فطرت، انسانی زندگی کی نہ صرف یہ کہ ہم راہی ہے بلکہ حصہ دار بھی ہے۔ ابھگیان شاکنتلم کے چوتھے باب میں سورج اور چاند کے ترتیب وار طلوع اور غروب ہونے کی تصاویر کے ذریعہ شاعر نے انسانی زندگی کے عروج و زوال ہی کا بیان نہیں پیش کیا ہے بلکہ شکنتلا کے مستقبل میں آنے والی مصیبت کی طرف بھی گہرا اشارہ کیا ہے۔ ملاحظہ ہو۔

यात्येक्तोऽस्तशिखरं पतिरोषधीना ।

माविष्कृतोऽरुरापुरः सरः एकतोऽर्कः ॥

तेजो द्वयस्य युगपद् व्यसनोदयाम्बा ।

लोको नियम्यत इवात्म दशान्तरेषु ॥

ابھگیان شاکنتلم۔ ۲/۴

یعنی ایک طرف جڑی بوٹیوں کے مالک چاند غروب ہونے والے ہیں اور دوسری طرف اپنے سارقی اڑڑ کو آگے کئے ہوئے سورج طلوع ہو رہے ہیں۔ ان دو مضو بار پیکروں کے ایک ساتھ طلوع اور غروب کو دیکھ کر دنیا کو یہی سیکھ ملتی ہے کہ دکھ کے پیچھے سکھ اور سکھ کے پیچھے دکھ لگا ہی رہتا ہے۔

اسی طرح چاند کے غروب ہونے پر مرجھائی ہوئی کمدنی کی تصویر کو شکنتلا کے مستقبل کے ہجر کی شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ اصل متن یوں ہے۔

अन्तर्हिते शशिनि सैव कुमुद्वती मे ।

दृष्टिं न नन्दयति संस्मरणीय शोभा ॥

इष्टप्रवासजनितान्य बलाजनस्य ।

दुःखानि नूनमतिमात्र सुदुः सहानि ॥

۱۔ بھگیاں شاکھم۔ ۳۴

چاند کے غروب ہو جانے پر اب کمنڈنی کا پھول آنکھوں کو اچھا نہیں
 لگتا۔ اس کی زیب و زینت صرف تخیل ہی میں رہ گئی ہے۔ واقعی جن خواتین
 کے شوہر پردیس چلے جاتے ہیں وہ ہجر کا غم کیسے برداشت کرتی ہوں گی۔

فطرت کے پس منظر کے حسن کی نگاہ سے اگر میگہ دوت کے بیانیہ کی ترتیب سے متعلق فنی
 نظام کو ہم دیکھیں تو ظاہر ہوگا کہ ظاہری فطرت کی وسعت سے باطنی فطرت کی گہرائی کی طرف زینہ
 بہ زینہ بڑھتے جانا ہی شاعر کا حقیقی مقصد ہے۔ میگہ دوت کے پہلے آدھے حصے میں (پوروادھ)
 میں کالیداس نے فطرت کی مختلف شکلوں کے حوالوں اور مناظر کا وسیع منظر نامہ پیش کیا ہے۔ اس کے
 بعد فطرت کے چیدہ اور منتخب مناظر کی خوبصورتی اور عشق کی بستی الکا پوری کا بیان پیش کیا ہے۔ اس
 کے بعد یکش (यक्ष) کے گھر کے ماحول کو بیان کیا ہے۔ اس کے بعد ہجر کی ماری ہوئی اس کی معشوقہ
 کی جسمانی اور ذہنی کمزوری نیز کرب کی تصویر پیش کی ہے۔ اور آخر میں مختصر ایکش (यक्ष) کے متاثر
 کن پیغام کو پیش کیا گیا ہے۔ یہی کالیداس کی شاعری کی معراج ہے۔

کالیداس خیمو فلسفہ (شیوदर्शन) میں یقین رکھتے تھے اس لئے ہم شیو (परमशिव) یعنی قادر
 مطلق کو ہی فطرت کے تمام حصوں میں جلوہ گلن دیکھتے ہیں۔ ملاحظہ ہو۔

या सृष्टि सुष्ठुराद्या वहति विचिहुत या हविर्या च होत्री ।

ये द्वै काल विधत्त श्रुति विषयगुराा या स्थिता व्याप्य विश्वम् ॥

यामाहु सर्वबीज प्रकृतिरिति यया प्रारिान. प्रारावन्त ।

प्रत्यक्षामि प्रपन्नस्तनुभिरवतु वस्ताभिरष्टामیریश ॥

۱۔ بھگیاں شاکھم۔ ۱۷

یعنی شوجی (قادر مطلق) پانی کی شکل میں ہمیں براہ راست دکھائی

دیتے ہیں جسے برہما نے سب سے پہلے بنایا، اس آگ کی شکل میں دکھائی

دیتے ہیں جو منترؤں کے ساتھ پیش کی گئی ہو، ان کی متبرک اشیا کو قبول کرتی

ہے، اس ہوتا کی شکل میں دکھائی دیتے ہیں جسے گیکہ کرنے کا کام ملا ہے، ان چاند اور سورج کی شکل میں دکھائی دیتے ہیں جو دن اور رات کے اوقات کا تعین کرتے ہیں اس آسمان کی شکل میں دکھائی دیتے ہیں جس کا وصف لفظ ہے، اور جو پوری کائنات پر چھایا ہوا ہے؛ اس زمین کی شکل میں دکھائی دیتے ہیں جو ہر ایک ختم کو پیدا کرنے والی بتائی جاتی ہے اور اس ہوا کی شکل میں دکھائی دیتے ہیں جس کے سبب سارے جاندار زندہ رہتے ہیں۔ پانی، ہوا، آگ، ہوتا، سورج، چاند، آسمان اور زمین ان آٹھ براہ راست شکلوں میں جو بھگوان شوسب کو دکھائی دیتے ہیں وہ آپ سب کا کلیان کریں۔

کالیداس کے بعد شعرا میں بھارو (भारवि) بھٹ (भट्ट) کمار داس (कुमारदास) اور ماگھ (माघ) رزمیہ نگار ہیں اور بہت اہمیت کے حامل ہیں۔ یہ چار شعرا بہت اہم ہیں لیکن ان میں سے ہر ایک کی ایک ہی تصنیف آج دستیاب ہے۔ بھارو کے کراٹاز جنیہ (किराताजुनीय) اور ماگھ کے ششوپال ودھ (शिशुपालवध) کا مواد مہا بھارت سے لیا گیا ہے اور بھٹ کے راوڑ ودھ (रावरा-वध) اور کمار داس کے جانگی ہرڑ (जानकी-हररा) کا مواد راماین سے لیا گیا ہے۔ ان رزمیوں میں شاعری کا وہ فطری حسن موجود نہیں ہے جو کالیداس کی شاعری میں ملتا ہے۔ دراصل کالیداس کے بعد کے عہد کو عہد زوال (Age of Decadence) کہا گیا ہے کیوں کہ اس عہد کی تخلیقات میں تصنع اور غلیظت کا بے جا اظہار، مشکل تخیل اور بیانیہ کا رجحان غالب رہا یہ رجحان کالیداس کے بعد سے لے کر چودھویں صدی عیسوی تک موجود رہا۔

اس طویل عہد میں پُرانوں (पुराणों) کی طرف بہت زیادہ رغبت رکھنے کے سبب اور شریاتی اصولوں کی پاسداری کے سبب اس عہد کے شعرا محدود موضوعات کے ہی اسیر ہو کر رہ گئے۔ ایک وجہ یہ بھی تھی کہ شاہی درباروں میں شاعری کی تخلیق اور شاعری پڑھنے اور سننے کی روایت نے شعراء کو فطرت کی کھلی ہوئی بانہوں میں جانے سے روک دیا۔ شعرا بھی عیش پرست ہو گئے فطرت کی سادگی اور پاکیزگی سے ان کا کوئی علاقہ نہیں رہا۔ یہی سبب ہے کہ اس عہد کے زیادہ تر شعراء کے جنگلوں،

پہاڑوں اور ندیوں وغیرہ سے متعلق بیانات شخصی مشاہدے سے خالی ہیں۔ ان کے بیانات اگر ہیں بھی تو پرانی شاعری میں بیان شدہ منظر ناموں کے چر بے کی شکل ہی میں ہیں۔ ان شعراء نے اپنی شاعری میں پر بتوں کی حیرت ناک میٹھوں، ندیوں کی خوفناک ہیئت اور رفتار نیز جنگوں کے خوفناک بیانات اپنے سے قبل کے شعراء کے بیانات کو پڑھ کر پیش کئے۔ ظاہر ہے کہ یہ کوششیں فطری خلافتانہ بصیرت سے عاری ہیں۔ مثال کے طور پر کراتار خیمہ (किरातार्जुनीय) کے پانچویں باب میں ہمالہ کا بیان اچھی شاعری کی مثال نہیں ہے۔ یہاں بھی پہاڑوں سے متاثر بیان پیش کیا گیا ہے۔ یہاں تصنع اور تخیلی غیر فطری منظر ناموں کی بھرمار ہے۔ بھٹ کاویہ اور جانکی ہرڑ جیسے تخلیقی رزمیوں کا بھی یہی حال ہے۔ اور اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ یہ شاعری محسوسات سے یکسر خالی ہے۔



پراکرت زبان کی لوک شاعری

راج ترنگری (राज तरंगिणी) کے مصنف کلہن (कल्हना) اسی تصنیف میں رقم طراز ہے۔

”جن بادشاہوں کی بانہوں کی شکل میں درختوں کے سائے میں زمین نے سکون کی سانسیں لیں، سمندر کا کمر بند پہنے ہوئے یہ زمین بے خوف سانس لیتی رہی۔ ایسے بادشاہوں کا نام بھی زمین سے، مٹ گیا کیوں کہ کسی شاعر نے ان کے کردار کو بیان کرنے کی مہربانی نہیں کی۔“

اصل متن یوں ہے۔

भुजवनतरुच्छाया येषां निषेव्य महौजसा

जलधिरशना भेदिन्यासीदसावकुलो मया ।

रमृतिमपि नो ॥ यान्ति क्षमाया विना यदनुग्रह ।

प्रमृतिमहते वसंतरमै नम कारकर्मणा ॥

ظاہر ہوا کہ شاعر، بادشاہ کی شہرتوں کا محافظ ہے۔ بادشاہوں کے ذریعہ شعراء کی عزت اور ان کے احترام کی روایت اتنی مضبوط ہو چکی تھی کہ شرنگار تلک (श्रंगार तिलक) کے مصنف نے یہ فرمایا کہ کنول پر بیٹھے ہوئے کھنجن کو اگر خوش قسمتی سے کوئی دیکھ لے تو اس کا اثر یہ ہوتا ہے کہ وہ شاعر کا جنم پاتا ہے یا اسی جنم میں شاعر ہو جاتا ہے اور اس مشاہدہ کا ثواب کم ہوا تو وہ مشہور بادشاہ ہو جاتا ہے۔ زور اس بات پر ہے کہ ادیت شاعر کو ہے ثانوی درجہ بادشاہ کا ہے فارسی کے شاعر فردوسی کو جو دائمی شہرت ملی وہ محمود غزنوی کے حصے میں کہاں آئی؟ شرنگار تلک کے وہ مشہور اشعار یوں ہیں۔

ये सर्वे कवयो भवन्ति सुतरा विख्यात भूमीभुज :

त्वदवक्त्राम्बुजनेत्रखजनद्वय पश्यन्ति ये ये जन

ते ते मन्मथ बारा जालविकला मुग्धे किमित्यदमुत्तम ॥

ظاہر ہے کہ ان روایات سے یہ مترشح ہوتا رہا ہے کہ سنسکرت شعروادب کا غالب حصہ درباری ماحول کا پروردہ رہا ہے، لیکن یہ روایات علاقائی زبانوں کی بھکتی تحریک پر اثر انداز نہیں ہو سکیں تلسی داس، سور داس، ملا داؤد اور ملک محمد جاسی وغیرہ نے درباروں کی نگاہ لطف کو ہمیشہ نظر انداز کیا لیکن یہاں ایک سوال یہ اٹھتا ہے کہ کیا سنسکرت شعراء کی یہ تخلیقی تنگ و دو شاہی درباروں تک ہی محدود رہی ہے؟ اس ضمن میں بھرتی ہری (भर्तृ हरि) ویراگیہ شیک (वैराग्य शतक) میں ایک جگہ یوں فرماتے ہیں۔

अग्र गीत सरसकव्य पार्श्वयोदाक्षिरात्या

पश्चाल्ललाद्वयररि चाउतग्र हहेरानाम्।

यद्यस्त्येव कुरु मावसास्वादन लम्पटत्वं

नो चेच्चेत प्रविश सहत निर्विकल्प समाधौ ॥

ویراگیہ شیکم - ۶۲

یعنی محفل میں سامنے کیفیت پاش شعراء بیٹھے ہوں اور دائیں نیز بائیں بھی معروف شعراء موجود ہوں اور پیچھے کی طرف گس رانی کرتی ہوئی خوبصورت خواتین کے قہیش آمیز سنگٹنوں یا چوڑیوں کی آواز آرہی ہو اگر یہی درباری زندگی ہے تو دنیاوی تہیشات کے لئے بے غیرت بن جاؤ یا اے دل بے نیاز ہو کر حب خداوندی میں غرق ہو جاؤ۔

دوسری جگہ فرماتے ہیں۔

पुरा पिद्वत्तासीदुपसमवता क्लेशहतये

गता कालेनासौ विषयसुखसिद्धयै विषयिरागाम्।

इदानीं तु प्रेक्ष्य क्षितितलभुजं शास्त्रविमुखान्

अहो कष्टं सायि प्रतिदिनमाशुधं प्रविशति ।।

دیراگیہ شک - ۲۸

یعنی علم پہلے عارفوں کے سکون کے لئے تھا بعد میں یہ عیش و عشرت میں ڈوبے ہوئے افراد کی تفریح بن گیا اور اب ارض کیتی کے بادشاہ جو مسلسل علم سے دور ہوتے جا رہے ہیں، غیبت کا دن بہ دن زوال ہوتا جا رہا ہے (ہمارے دور کی صورت حال بھی کم و بیش یہی ہے)۔

لیکن حقیقت یہ ہے کہ درباری ماحول سے الگ بھی ایک روایت خود بخود نشوونما پا چکی تھی اور اس روایت کے پاسدار سنسکرت کے وہ شعراء تھے جنہوں نے قطعات (مুক্তک) کی شکل میں شاعری کی تخلیق کی اور دوسرے لوگ شعراء تھے جنہوں نے عوامی زبانوں یعنی پراکرتوں میں عوامی زندگی سے متعلق گاتھاؤں کو خلق کیا۔ ملک سے متعلق جو مجموعے آج ہمیں ملتے ہیں۔ ان میں سربکت مکتا ولی (سूक्ति - मुक्तावली) کو نیندر و جن تچے (कवी-द्वयचनसमूच्चय) سبھا شت رتن کو ش (सुभाषित - रत्न कोष) سند رکت کرڑا مرت (सदुक्ति करणामृत) اور سبھا شت ولی (सुभाषितावली) وغیرہ بہت مشہور ہیں۔ یہ مختصر صنف ملک (مুক্তک) اس لئے بہت اہم ہے کہ ان میں ہندوستان کے مختلف دیہی علاقوں کی زندگی کا بیان پوری سادگی اور معصومیت کے ساتھ در آیا ہے۔ چرواہوں اور صحرائی زندگی بسر کرنے والے بھولے بھالے افراد، ان کی زندگی، ان کی ثقافت اور ان کی طرز معاشرت سے متعلق مختلف اقسام کی تصاویر ان میں دستیاب ہیں۔ ان ملکوں کے شعراء میں یوگیشور (योगेश्वर)، وڈی (दडी)، احمید (अमिनन्द)، شہانک (शुभाक)، ڈمبوک (डिम्बोक)، شانند (शतानन्द)، لکشمی دھر (लक्ष्मीधर)، شوسوامی (शिवस्वामी)، پرور سین (प्रवर सेन)، اماپت دھر (उमापतिधर)، گدادھر (गदाधर) و سنت دیو (वसन्त देव)، وٹو (वल्लभा)، اور ودیا (विद्या) وغیرہ کے نام بہت مشہور ہیں۔ ان شعراء کے موضوعات درباری زندگی سے کوسوں دور ہیں۔ لیکن افسوس کی بات ہے کہ ان شعراء میں زیادہ تر گناہ لوک

شعرا کی ساری تخلیقات آج ہمیں دستیاب نہیں ہیں۔ خوش قسمتی سے مہاراشٹری پر اکرت (مہاراشٹری-پراکرت) کی گاتھاسپت شتی (گاتھا سप्तशती)، جسے راجا ہال نے پہلی یا دوسری صدی عیسوی میں مدون کیا تھا آج ہمارے درمیان موجود ہے۔ ان گاتھاؤں کے تخلیق کاروں میں، پرورسین (پرورسن) (سروسن) (دیو) (مان) (کرنا) (کرا) اور ایشان (ایشان) وغیرہ بہت مشہور ہیں۔

یہاں یہ امر لائق توجہ ہے کہ فارسی میں بھی گاتھائیں کہی جاتی تھیں۔ ثقافتی دھارا تو ایک ہی تھا مگر انہیں محفوظ کرنے کا باقاعدہ کوئی کام نہیں کیا گیا۔ گاتھاسپت شتی (گاتھا-سप्त-शती) میں سات سو گاتھائیں ہیں۔ روایت ہے کہ راجہ ہال نے لاکھوں گاتھاؤں میں سات سو گاتھائیں منتخب کی تھیں۔ ان گاتھاؤں میں ۸۰ گاتھائیں عشقیہ مضامین سے لبریز ہیں۔ یہ گاتھائیں عشق کے معصوم اور فطری جذبات کی نمائندگی کرتی ہیں۔ اور مذہب نیز ثقافت کے دقیقہ نوس عناصر کو نظر انداز کرتی ہیں۔ یہ ساری گاتھائیں دیہی معاشرتی اور جنگل میں بسنے والے افراد کی معصوم اور بھولی بھالی زندگی کی عکاسی کرتی ہیں۔

ان گاتھاؤں میں بہت سی ایسی گاتھائیں ہیں جو عاشق اور معشوقہ سے چھپ کر ملنے کی جگہوں سے متعلق ہیں ان گاتھاؤں کے لغوی معنی کچھ اور ہیں لیکن ان کے مجازی معانی اور ہیں، مثال کے طور پر حسب ذیل گاتھا۔

उअरि दरदिठठ थण्णु अशिलुक्क पारावआरा विरूएहि ।

रिात्थराइ जाअवेआरा सूलाहिण्णं व देअउल ॥

گاتھاسپت شتی ۶۴/۱

اس گاتھا کا لغوی معنی تو یہ ہے کہ رات میں مندر کے اوپر دکھائی پڑنے والی کیل میں چھپے ہوئے کبوتروں کی آواز ایسی لگ رہی ہے جیسے کہ درد سے پریشان مندر ہی تڑپ رہا ہو۔ اس لغوی معنی کا مجازی معنی یہ ہے کہ رات کا وقت ہے، محبوبہ نے اپنے عاشق کو مندر میں ملنے کا اشارہ کیا تھا۔ عاشق حسب ہدایت وہاں پہنچ گیا۔ اس کی آہٹ پا کر مندر کے اوپر رہنے والے کبوتروں نے آواز

کرنا شروع کر دیا۔ معشوقہ جو ابھی گھر کے کاموں میں مصروف تھی مندر ابھی تک نہیں پہنچ سکتی تھی، اسے کبوتروں کی وہ آواز دل کے اضطراب میں تبدیل ہوتی ہوئی محسوس ہونے لگی۔ گاتھا کے شاعر نے یہ نہیں کہا کہ اضطراب کی یہ آواز مندر کی ہے، یا معشوقہ کی ہے یا عاشق کی ہے۔ لیکن یہ تو ظاہر ہی ہو رہا ہے کہ گاتھا کے الفاظ اس اضطراب کو ظاہر کر رہے ہیں جو معشوقہ کے نہ پہنچنے سے عاشق، انتظار کے سبب پیدا ہونے والے اضطراب کو محسوس کر رہا ہے۔ وہیں دوسری طرف کبوتروں کی آواز سن کر گھر میں کام میں مصروف معشوقہ کے قلب میں اٹھنے والے اضطراب کا اظہار بھی ہو رہا ہے۔ یہاں سنسکرت شعریات کے نظریہ صوت (संज्ञा - स प दा य) اور پیچیدہ اظہار سے متعلق نظریہ (वकोक्ति - सम्प्रदाय) کی نمائندگی اس گاتھا کے ذریعہ ہو رہی ہے۔ اس گاتھا کی طرح ہزاروں گاتھائیں ایسی رہی ہیں جن میں عاشق اور معشوق اپنے ملنے کی جگہ کا اظہار کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔

لوک ادب کی اس قدیم روایت کا جنم ہمیں اتھرو وید (अथर्ववेद) میں ملتا ہے جہاں حسن اور عشق کے ارضی پہلوؤں کو بڑی ہی سادگی سے ایک خاص اسلوب میں ظاہر کیا گیا ہے۔ ان عناصر کا تتبع پراکرتوں میں ہوا بعد میں یہی عناصر ابھرنشوں میں بھی قبول کئے گئے۔ وقت کے ساتھ ساتھ یہی عناصر موجودہ ابھرنشوں یعنی بنگلہ، اسیہ، اڑیا، میتلی، مراٹھی، گجراتی، راجستھانی، پنجابی، اودھی، برج اور بھوجپوری میں در آئے۔ ان عناصر کو دکنی اردو نے بھی قبول کیا۔ دکنی شاعری میں سنسکرت کے تنسم الفاظ اور برج نیز اودھی اور پنجابی کے تدمبھو (तदम्बु) الفاظ کو بھی قبول کیا گیا مگر ہمارے اردو محققین، سہو ان الفاظ کو ہندی الفاظ کہہ گئے۔ بہر کیف اپنے اس سرمایہ کو ہم اردو والوں نے جان بوجھ کر نظر انداز کیا۔ کاش دکنی کی وہ روایت اور جڑ پکڑتی جس سے کہ اردو میں سامی اور ایرانی روایات کی طرح آریائی روایات کا بھی تحفظ یقینی بنایا جاتا اور اردو کی لسانی جمہوریت اور زیادہ پیچیدہ شکل اختیار کر جاتی۔ بہر کیف گاتھا سپت شتی میں عاشق اور معشوق کے تنہائی میں ملنے کی جگہ کے حوالے سے بہت سی گاتھائیں موجود ہیں۔ ایک گاتھا میں بڑی ہی باریکی سے ملنے کی جگہ کی طرف اشارہ کیا جا رہا ہے۔

मरगअसूईविद्धं व मोत्तिअं पिअइ आअअग्गीओ ।

मोरो पाउसआले तरागगलग्ग उअअविन्दुं ।।

گاتھاسپت شتی ۹۴/۴

اس گاتھا کا لغوی ترجمہ تو یہ ہے کہ:-

جب بارش کے موسم میں پانی برستا ہے تو گھاس کے ایسے تنکے جن کے اوپر
بسی لوگ ہوتی ہے ان کے اوپر موتی کی طرح پانی کا قطرہ ٹھہرا ہوا ہے۔ اور
پیاسا مور اپنی گردن اونچی کر کے ان تنکوں کے موتیوں جیسے پانی کے
قطروں کو پی رہا ہے۔

بظاہر یہ بارش کے موسم کے حوالے سے ایک مرقع پیش کیا گیا ہے لیکن اگر باریکی سے
دیکھیں تو ظاہر ہوتا ہے کہ رات میں ملنے کی جگہ کے بارے میں اشارہ کیا جا رہا ہے۔ مور پانی کے
قطروں کو پی رہا ہے مطلب یہ کہ مور رات میں دیکھتا نہیں پھر گھاس کے تنکوں پر ٹھہرے ہوئے پانی
کے قطرے کو وہ کیسے پی سکتا ہے؟ اس لئے شاعر نے مور لفظ کو دانستہ استعمال کیا ہے، اب مطلب
یوں صاف ہوا کہ مرغزار میں جو تیل کا منڈپ ہے، اس طرف رات میں کوئی نہیں جاتا، نہ ہی کچھ
دکھائی دیتا ہے وہاں بالکل تنہائی ہے، وہیں آکر ملنا۔

گاتھاسپت شتی میں عشقیہ محسوسات اور جذبات کے مختلف مرقعے دستیاب ہیں۔ چند
مثالیں پیش کی جا رہی ہیں۔

तस्स अ सोहग्गगुरा अमहिलसरिस अ साहस मज्झ ।

जाराइ गोलाउरो वासारत्तोद्धरत्तो अ ।।

گاتھاسپت شتی ۳۱/۳

یعنی وہ عاشق خوش قسمت ہے، جس نے میری محبت کا لطف اٹھایا، اور اس
سے ملنے کی میری کھلی ہوئی جسارت، جو خاتون کے لائق نہیں ہے۔ ان
باتوں کے گواہ دو ہیں اول موسم بارش کی آدمی رات اور اس وقت پہننے والا

گوداوری کا تیز دھارا۔

مطلب یہ کہ عورتیں فطرتاً ذرپوک ہوتی ہیں ان میں مشکل کام کرنے کی ہمت نہیں ہوتی لیکن میری بات اور ہے کہ میں اپنے محبوب سے برساتی دریا کو آدمی رات میں پار کر کے مل آتی ہوں۔ ہمت کے بغیر کوئی انوکھا نتیجہ حاصل ہونا ممکن نہیں ہے۔

سنسکرت کے مشہور شاعر ماگھ (माघ) نے کہا ہے کہ
 ”جو ہر لمحہ تازہ اور نیا دکھائی دے وہی حسن ہے“

اصل متن یوں ہے۔

क्षरो क्षरा यन्वतामुपैति तदैव रूपं रमणीयताया ।

لیکن گاتھا کا شاعر اس سے بھی زیادہ لطیف شعر کہتا ہے۔

जस्स जह मिअ पठम तिरस्सा अगम्मि सिवडिआदिठठी ।

तस्स ताहि धेअ ढिआ सव्वग केरा वि सा दिठठ ।।

گاتھا سپت شتی ۳۳/۳

یعنی جس نے اس خورو کے جس عضو کو دیکھا بس اسے دیکھتا رہ گیا آخر کار اس کو آسودگی حاصل نہیں ہو سکی۔ پھر بھلا وہ اس خوبصورت خاتون کے دوسرے اعضاء کیسے دیکھ پاتا۔

مطلب یہ کہ اس خورو کے پورے حسن کو کوئی بھی دیکھ نہیں پایا۔

حسن کے دیدار کی ایک اور تصویر یوں ہے۔

भिच्छाअरो पेच्छइ राअहिमडल सावि तस्स मुहअन्द ।

त चटुअअ करक दोहरा वि काआ विलुम्पन्ति ।।

گاتھا سپت شتی ۱۳/۲

کوئی عاشق اپنی محبوبہ سے ملنے کے لئے ایک سوالی کا سوانگ بھر کر اس کے دروازے پر جا کر پکارتا ہے۔ محبوبہ خود اسے بھیک دینے کے لئے

دروازے پر آ جاتی ہے، کپڑے کی گانٹھ کھل جانے کے سبب محبوبہ کی خوبصورت ناف دکھائی دینے لگتی ہے۔ عاشق اس ناف کے گرداب میں ہی کھو جاتا ہے، دوسری طرف محبوبہ اپنے عاشق کے چہرے کو چکوری کی طرح ایک ٹک دیکھ رہی ہے۔ اس طرح وہ دونوں اپنے اپنے انبساط میں خود فراموشی کے عالم میں یوں پہنچ جاتے ہیں کہ ان کے ہاتھوں میں موجود برتن کے دانے کوٹے لے کر بھاگ رہے ہیں مگر ان دونوں کی اس کی کوئی خبر نہیں ہو پاتی۔

عشق کے جذبہ کے ہاتھوں خود فراموشی کی حالت سے متعلق ایک دوسری گاتھا بھی ملاحظہ فرمائیں۔

उद्धच्छो पिअइ जल जह जह विरलगुली चिर पहिओ ।

पावालिआ वि तह तह धार तुराइ पि तरागुइ ॥

گاتھاسپت شتی ۶۱/۲

اولین نگاہ میں ہی عاشق اور معشوقہ کا ایک دوسرے پر فریفتہ ہو جانا اس گاتھا کا موضوع ہے۔ کوئی نوجوان مسافر تھکا ہوا اور پیاسا ہو کر ایک کنویں پر آتا ہے اور وہیں ایک نوجوز حسینہ پانی بھر رہی ہے۔ اس مسافر نے پانی پینے کی خواہش کا اظہار کیا اور چلو سے پانی پینے لگا۔ پانی پیتے ہوئے اس کی نظر اس نوجوز حسینہ کے چہرے پر پڑتی ہے، حسینہ کی نظر بھی اس نوجوان پر پڑتی ہے دونوں ایک دوسرے کو دل دے بیٹھتے ہیں۔ اس طرح مسافر کی پیاس پانی سے تو جلدی بجھ سکتی تھی مگر اس حسینہ کو دیکھنے کی پیاس اور زیادہ بڑھ جاتی ہے۔ نتیجتاً وہ اپنی انگلیوں کو پھیلا دیتا ہے جس سے اسکے چلو میں کم پانی آ رہا ہے دوسری طرف وہ لڑکی اپنے برتن سے گرنے والی دھار کو اور پتلا کر دیتی ہے کیوں کہ وہ خود چاہتی ہے کہ مسافر دیر تک پانی پیتا رہے۔

گاتھاسپت شتی کی بعض گاتھاؤں سے کلہ اس (کالیداس) جیسے عظیم شاعر نے بھی اثر

قبول کیا۔ سبب یہ تھا کہ گاتھاسپت شتی، ہندوستانی غنائیہ شاعری کی ایک مخصوص کڑی کی شکل میں

ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کا اثر براہ راست یا بالواسطہ اس کے بعد کی شاعری پر پڑا اور اس کا اثر امر وک
شک (شک - شتک) اور آریا سپت شتی (آریا - سप्तशती) پر تو پڑا ہی۔ برج بھاشا کے
شاعر بہاری کی ستسی (सतसई) پر بھی پڑا جسے ہندی والے غلط طریقے سے ہندی شاعر بھی کہہ
دیتے ہیں ہمارے اردو محققین خصوصاً گیان چند بھین ہندی والوں کے سر میں سر ملاتے رہے ہیں
بہر کیف ہم یہ عرض کر رہے تھے کہ کالداس جیسا شاعر بھی گاتھ سپت شتی کی گاتھاؤں سے متاثر تھا۔
ابھگیان شاکنتلم (अभिज्ञान शाकुन्तलम्) کے دوسرے ایکٹ میں کالداس کا یہ شعر ملاحظہ ہو۔

अनाघात पृष्प वि सलयमनून कम्प है नर नाविद्ध

रत्नं मधु नवमनास्वादितरसम् ।

अखण्ड पुराणाना फलमिह च तद्रूपमनघ न जाने ।

मोक्तार कमिह समुपस्थास्यति विधि

ابھگیان شاکنتلم - ۱۰/۲

اس شعر میں دشیت (दुश्चित) شکنتلا (शकुन्तला) کے حسن کی تعریف کرتے ہوئے

کہتا ہے کہ

میری سمجھ میں تو اس کا حسن اسی طرح پاکیزہ ہے جس طرح بغیر سونگھا ہوا

پھول، ناخونوں سے اچھوتے پتے، بغیر سوراخ کیا ہوا ہیرا، بغیر چکھ ہو شہد

اور بغیر حاصل کئے ہوئے ثواب کا نتیجہ، لیکن یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ اس حسن

کو حاصل کرنے کے لئے خدا نے کس کو منتخب کر رکھا ہے؟

یہی بات گاتھا کا شاعر اپنے انداز میں یوں کہہ رہا ہے۔

अच्छर व शिाहि विअ सग्गे रज्ज व अमअपाराग व

आसि म्ह त महत्त विरिाअसरादसरा तीए

گاتھ سپت شتی - ۲۵/۲

یعنی محبوبہ کو برہنہ حالت میں جس دم میں نے دیکھا، وہ لمحہ میرے لئے

زندگی کی حیرت ناکی حصول ثروت، جنت کے عیش و عشرت کا حصول اور
آب حیات پینے جیسا انبساط آمیز محسوس ہوا۔

کالداس نے اسی گاتھا سے متاثر ہوتے ہوئے اپنا شعر خلق کیا تھا۔ یہ شعر انہوں نے
بڑی ہی شائستگی اور لطیف معنی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ لیکن یہاں غور کرنے کی بات یہ ہے کہ جنت
کے عیش و عشرت کا حصول اور آب حیات کو پینے جیسی بات کالداس کے شعر میں نہیں ہے۔ لیکن
دوسری طرف ٹواہوں کے بے مثل نتیجہ کی شکل میں شکنتلا کے حصول سے متعلق ایک لطیف خیال
کالداس ہی دے سکتے تھے۔

گاتھا کا شاعر تو فطری شاعر ہے اور وہ اپنی سادہ بیانی جذبات میں ڈوب کر پیش کر رہا
ہے۔ ابھگیان شکنتلم (अभिज्ञान-शाकुंतलम्) میں دوسری جگہ کالداس نے گاتھا سپت شتی سے
متاثر ہو کر ایک شعر کہا ہے مگر وہ گاتھا کی ہمسری نہیں کر سکے ہیں۔ کالداس کا شعریوں ہے۔

कार्या सैकतलीनहसमिधुना स्रोतोवहा मालिनी

पादास्तामभितो निषण्णहरिरागौरीगुरो पावना ।

शाखालम्बितवल्कलस्य च तरोर्निर्मातुमिच्छाम्याध

शृगे कृष्णामृगस्य वामनयन कण्डूयमानां मृगीम् ॥

ابھگیان شکنتلم ۶۰/۵

یعنی سنو! ابھی مالنی ندی بنانی ہے جس کی ریتی پر فس کے جوڑے بیٹھے
ہوں، اس کی دونوں طرف ہمالہ کی وہ وادی دکھائی ہے جہاں ہرن بیٹھے
ہوئے ہوں، میں ایک ایسے درخت کا نقش بنانا چاہتا ہوں جس پر پیڑوں
کی چھال کے کپڑے لٹکے ہوں اور جن کے نیچے ایک ہرنی کالے ہرن
کے سینک سے رگڑ کر اپنی بانیں آنکھ کھجلا رہی ہو۔

اس شعر میں جانور کے شعور اور اس کے باطن میں رم پزیر ہونے والی قربت کی سادگی
کی عکاسی کی گئی ہے یہاں کالے ہرن کی محبوبہ ہرنی اپنی بانیں آنکھ کو اپنے پیارے ہرن کے نکلیے

سینگ سے کھجلا رہی ہے۔ ہرن کی آنکھ کی پلک بہت نازک ہوتی ہے جب کہ سینگ کھیلا ہوتا ہے۔ لیکن چونکہ وہ سینگ ہرنی کے محبوب کا ہے اس لئے فطری طور پر ہرنی کو یقین ہے کہ اس سینگ سے اس کا کوئی نقصان نہیں ہو سکتا۔ کالداس کے اس شعر کے لئے ان کی بہت تعریف کی گئی ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ کالداس نے گاتھاپت شتی سے یہ موضوع اٹھایا ہے۔ گاتھاپوں ہے۔

पाअडिअ साहगा तम्बाए उअह गोदठमज्झमि।

दुदठवसहस्स सिगे अविखउड काण्डुअन्तीए॥

گاتھاپت شتی ۵/۶۰

یعنی گوشالہ میں بد معاش نیل کے سینگ میں گائے اپنی آنکھ کی پلک کھجلاتی ہوئی یہ ظاہر کر رہی ہے کہ وہ اس نیل کی کیسی منظور نظر ہے۔ یا اس کو کسی طرح اس نے اپنے قبضہ میں کر رکھا ہے۔ ظاہر ہے کہ کالداس کا شعر اس گاتھا کے سامنے پھیکا پڑ گیا ہے۔ جنسی جذبے کے فطری بہاؤ میں سیدھے سادے ہرن کو اپنے قبضے میں کر لینا اور اس کے سینگ سے آنکھ کھجلاتا تو عام سی بات ہے لیکن اجڈ نیل کو اپنے قبضے میں کر کے اس کے سینگ سے فطری طور سے آنکھ کو رگڑنا خصوصی لگاؤ کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

گاتھاپت شتی میں حسن اور جنسی جذبہ کے اتصال سے پیدا ہونے والے لمس کا اظہار بڑے خوبصورت پیرائے میں مختلف زاویوں سے کیا گیا ہے۔ ایک گاتھا اس ضمن میں ملاحظہ فرمائیں۔

फग्गुच्छणणिददोस केरा वि कददमपसाहरा दिण्ण।

थराअलसमूहपत्तोदठन्तसे अघोअ किराणो घुअसि॥

گاتھاپت شتی ۶۹/۴

یعنی پھاگن کے میلے میں کوئی عاشق اپنی محبوبہ کے سینے پر کچھ لگا دیتا ہے، اس کے لمس سے محبوبہ کو جس انبساط کا حصول ہوتا ہے اس سے سینے کے

اگلے حصے سے پسینہ چھوٹ جاتا ہے اور اس سے وہ کچھڑ تھوڑا دھل جاتا ہے
اس صورت حال کو دیکھ کر اس کی سہیلی کہتی ہے کہ بھاگن کے جلے میں
خراب یا نخس نہ مانے گئے سنگھار کو اگر کسی نے کر دیا تو سینے کے اگلے حصے
سے پھوٹنے والے پسینے سے دھلے ہوئے حصے کو دوبارہ تم کیوں دھور ہی
ہو۔

یہ تصویر صحرائشین نو خیز لڑکی کے بارے میں ہے کیوں کہ وہاں رہنے والی قبائلی لڑکیاں
چولی نہیں پہنتی تھیں اور آج بھی یہی صورت حال ہے۔ اس گاتھا میں اشاریت اپنے شباب پر ہے۔
سہیلی کے طنز یہ جملے سے یہ مترشح ہو رہا ہے کہ اگر تمہارے قلب میں عاشق کے لئے پیار نہ ہوتا تو وہ
کچھڑ کیوں لگاتا؟ دوسرے یہ کچھڑ نہیں ہے کیوں کہ یہ عاشق کے ہاتھوں نے لگایا ہے اس لئے یہ تو
آرائش کی چیز ہو گئی ہے، یہ خوش قسمتی سب کو کہاں نصیب ہے؟ جو پسینہ اس کچھڑ یا آرائش کو دھور رہا
ہے اس سے تو تم فرط انبساط میں ڈوبی ہوئی ہو اسے اور دھونے کا سوا ننگ کیوں بھر رہی ہو، اسے تم
دھونا کہاں چاہتی ہو؟

اس گاتھا میں براہ راست لمس کی تصویر پیش کی گئی ہے، جب کہ ایک دوسری گاتھا میں
نقش ہائے پا کے لمس سے عاشق لطف و انبساط میں غرق ہو رہا ہے۔ گاتھایوں ہے۔

जइ चिक्खल्लमउप्प अपअभिणमलसाइ तुह पएदिण्ण।

ता सुहअ कण्टइज्जन्तमगमेहिरा किराणे वहीस॥

گاتھا سہشتی ۶۷/۱

یعنی نو جوان عاشق کچھڑ کو لالٹھنے کے لئے جیسے جیسے اچھل کر دور دور اپنے
بیر رکھ رہا ہے۔ معشوقہ بھی اس کے پیروں کے نشانات پر بیر رکھتی ہوئی چلی
جاری ہے۔ عاشق اپنے پیروں کے نشانات پر اپنی محبوبہ کو بیر رکھتے ہوئے
دیکھ کر بحر انبساط میں غرق ہو جاتا ہے، اس کا اس طرح خوش ہونا، راز کو
بے پردہ کر دیتا ہے کہ دونوں باہم عشق میں مبتلا ہیں۔ دوسری لڑکی عاشق پر

طنز کر رہی ہے کہ وہ تو کچڑ سے بچنے کے لئے چھلاگ مار کر تمہارے پیروں
کے نشانات پر پیر رکھ رہی ہے لیکن تم خوش کیوں ہو رہے ہو؟
یہاں اس بات کی طرف اشارہ ہے کہ تم دونوں ایک دوسرے سے پیار کرتے ہو۔
ایک لطیف گاتھایوں ہے۔

ज जं सो णिज्झाअइ अगोआस मह अरिणमिसच्छो ।

पच्छाएमि अ तं तं इच्छामि अ तेरा दीसव ।।

یعنی میرا محبوب میرے جس جس عضو کو غور سے دیکھنے لگا ہے شرم کے سبب
میں اسے ڈھک لیتی ہوں لیکن میں یہ بھی چاہتی ہوں کہ وہ میرے ان
اعضاء کو دیکھتا بھی رہے۔

اس شعری روایت کو ہمارا شاعر غزل کی زبان میں یوں پیش کرتا ہے۔
خوب پردہ ہے کہ چلمن سے لگے بیٹھے ہیں
صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں

ایک اور گاتھایوں ہے

मरिमो स गहिआहरघुअसीसपहो लिरालआउलिअ ।

वअण मरिमलतरलिअममरालिपइण्ण कमल व ।।

۱/۷۸

یعنی جب میں نے اپنی محبوبہ کے ہونٹوں کا بوسہ لینے کے لئے ان لبوں کو
پکڑا تو اس نے اپنا سر اس طرح تھمر کر دیا کہ اس کے گھٹکر یا لے بال بکھر
گئے، اس کا چہرہ دفعتاً زرگل پر تھمرکتے ہوئے بھونروں سے بھرے ہوئے
کنول کی طرح دکھائی پڑنے لگا۔

عاشق بتانا چاہتا ہے کہ وہ بوسہ کے کلاسیکی اسلوب کو خوب نبھانا جانتا ہے۔

گاتھاسپت شتی کا شاعر، حاملہ عورت پر گزرنے والی جسمانی صورت حال کو بھی کتنی

خوبصورتی سے پیش کرتا ہے ملاحظہ فرمائیں۔

पोटपडिरहि दुखं अच्छिज्जइ उण्णहि होउसा।

इअ चित्तकआग मण्णे थण्णाण कसण मुहं जाअ॥

۱/۸۳

یعنی اس طرح اٹھے ہوئے رہنے کے بعد شکم پر جھک جانے سے بہت تکلیف ہوگی، ایسا لگتا ہے کہ اس فکر سے اس کے سینے کے اوپری حصے کالے پڑ گئے ہیں، صورت حال یہ ہے کہ معشوقہ (بیوی) کی زچگی بہت قریب ہے اس کی سہلی اس خوف سے کہ بچہ پیدا ہونے کے بعد سینے جھک جانے پر عاشق (خاوند) کہیں اس سے محبت کرنا کم نہ کر دے۔ عاشق کو سمجھا رہی ہے کہ اس کی معشوقہ کے سینوں کے اوپری حصے کالے پڑتے جا رہے ہیں اس لئے تم اس کی پریشانی کو حل کر سکتے ہو۔

ایک دوسری گاتھا میں کرشن اور رادھا کے حوالے سے ایک بڑی ہی لطیف منظر کشی کی گئی ہے۔

मुहमारुएरा त कण्ह गोरअ साहिआए अवरोत्तो।

एताण वल्लवीरा अण्णाण विगोरअ हरसि।

یعنی اے کرشن! گایوں کے کھروں سے اڑتی ہوئی دھول کے ذرے کو رادھا کی آنکھوں سے پھونک کر نکالتے ہوئے تم دوسری گویوں کے فخر کو نظر انداز کر رہے ہو، صورت حال یہ ہے کہ شام کو گھر لوٹتی ہوئی گایوں کے کھروں سے اڑتی ہوئی دھول کے ذرے کے رادھا کی آنکھوں میں پڑ جانے کا بہانہ بنا کر کرشن اسے منہ سے پھونک کر نکالنے لگے۔ وہ اسی بہانے رادھا کا بوسہ لینا چاہتے تھے۔ اس طرح انہوں نے دوسری گویوں کی اہمیت کو چوٹ پہنچائی۔

گاتھا کا شاعر لطیف جذبات کی عکاسی میں مہارت رکھتا ہے۔ ماں کی مامتا کی ایک دلکش

तडसठिढअणिडक्कन्तपीलु आरक्खणक्क दिण्णमणा ।

अगरिण अविशिवाअमआ पुरसा सभ बहइ काई ।

۲/۱

ندی کے کنارے گھونسلے میں مادہ کو اوالہا نہ انداز میں اپنے بچوں کو پال رہی تھی۔ اچانک سیلاب آ جانے کے سبب جس بیڑ پر وہ گھونسلہ تھا وہی گر گیا اور تیز دھارے کے ساتھ اپنی موت کی پروا کئے بغیر اپنے بچوں کو بچانے کے لئے وہ بھی بہنے لگی۔

عورت جب زچگی کے دور سے گزرتی ہے اور تمام تکالیف سے گزرنا پڑتا ہے اس کے محسوسات کی ایک تصویر دیکھیں۔

हाराणवेओ जराण सामन्तीअ पढम पसूप्रनाराए ।

वत्तावाएण अल ममत्ति वत्सा मण-सीए ।

یعنی پہلی بار وہ سہاگن بچہ پیدا کر چکی تو بار بار کہنے لگی کہ مجھے اپنے پیارے کا نام لینا بھی پسند نہیں ہے۔ اس کی اس بات کو سن کر وہاں موجود سبھی لوگ ہنس پڑے۔ کیوں کہ حقیقت یہی ہے کہ عام طور پر پہلی زچگی کے بعد ہر عورت کا یہی تاثر ہوتا ہے مگر بعد میں دونوں خاندانوں بیوی پہلے کی طرح قریب آتے رہتے ہیں اور دوسرے بچے ان کے آنگن میں دھوم مچاتے ہیں۔

اس میں دورانے نہیں کہ یہ گاتھا پرانے زمانے کے خاندانی ہنسی مذاق کا بہترین نمونہ ہے۔ ایک ہوشیار بیوی اپنے شوہر کو کس طرح باندھ رکھتی ہے ایک گاتھیوں ہے۔

सालोएँ व्विअ सूरु घरिणी घर सामिअस्स घेतूसा ।

सोच्छन्तस्स वि पाए घुअई हसन्ती हसन्तस्स ।।

۲۰/۲

یعنی غروب آفتاب سے قبل ہی گھر والی ہنستے ہوتے گھر کے ہنستے ہوئے مالک کے پیر پکڑ کر اس کی خواہش نہ ہونے پر بھی انہیں دھوڈالتی ہے۔

صورت حال یہ ہے کہ گھروالی کو یہ معلوم ہے کہ اس کا شوہر کسی دوسری عورت میں دلچسپی رکھتا ہے اور اس سے ملنے جاتا ہے، اس لئے گھروالی نے یہ طریقہ اپنایا کہ سورج ڈوبنے سے قبل ہی اپنے خاوند کے پیروں کو دھو کر اسے بستر پر بٹھا دیا۔ دونوں اس بات کو سمجھ کر ہنس رہے ہیں۔ بیوی اس لئے ہنس رہی ہے کہ اس کا خاوند اس کی ہوشیاری سمجھ گیا ہے اور خاوند اس لئے ہنس رہا ہے کہ اسکی بیوی بے وقت اس کا پیر دھو کر دوسری عورت سے ملنے کے لئے روک رہی ہے۔

ان گاتھاؤں میں طرح طرح کی تصاویر ہیں، لطیف مرقعے ہیں، ایک گاتھیوں ہے۔

ओसरइ धुराइ साह खोक्खामुहलो पुराणो समुल्लिहिइ ।

जम्बूफल ण गेहराणइ भमरो त्ति कइ पढम डक्को ।।

۳۱۶

یعنی جامن کے پھل پک چکے ہیں، بندر نے انہیں توڑ کر کھانا چاہا لیکن جامن پر بیٹھے ہوئے بھونرے نے بندر کو کاٹ لیا، اس سے بندر یہ سمجھا کہ یہ جامن، کاٹنے والا جامن ہے اس سے وہ زور زور سے چیخ رہا ہے، ٹہنی کو ہلا رہا ہے، ناخنوں سے کھرچ بھی رہا ہے لیکن جامن کے پھلوں کو چھونے کی اہمت اسے نہیں ہو رہی ہے۔

جنگل میں رہنے والی قبائلی ذاتیں زیادہ تر کاشت کاری کے ذریعہ زندگی گزارتی ہیں اور غربت کے سبب ضروریات زندگی کے بارے میں بہت ہی سوچ سمجھ کر فیصلے کرتی ہیں، کاشت کار ماگھ کے مہینے میں بیل خریدتے ہیں کیوں کہ اس مہینے میں بیل سستے جکتے ہیں، بیل خریدنے کے لئے ہی وہ روپیوں کا انتظام کرتے ہیں اور ماگھ مہینے کی ٹھنڈی راتیں بغیر کپڑوں کے گزار دیتے ہیں، ان کی بیویاں انہیں اپنے جسموں سے لپٹا کر راتوں میں انہیں گرمی پہنچاتی ہیں۔ اور انہیں ٹھنڈک سے بچاتی ہیں، اس صورت حال کو ایک گاتھیوں بیان کرتی ہے۔

विविकराइ नाहमासमि पामरो पाइडि वइल्लेरा।

शिद्धममुम्मुरब्बिअ सामलीअ घराओ पडिछनो

۳۸/۳

عرض یہ ہے کہ گاتھا سبت شتی کے لوک شاعر اپنے خطہ اور اپنے معاشرے کی مکمل نمائندگی کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں، ان کی گاتھاؤں میں حکمران طبقہ کی خوشامد یا قصیدہ خوانی نہیں ملتی جب کہ اشرافیہ زبان سنسکرت میں یہ عنصر پوری آب و تاب کے ساتھ موجود ہے، ان گاتھاؤں میں گاؤں کے کھیا یا چودھری اور اس کے بیٹے کا چہ چا بار بار ہوتا ہے لیکن یہ صرف ایک عام سی روش کی شکل ہے انہیں کوئی اہمیت نہیں دی جاتی اور وہ معاشرے کے عام انسانوں کی طرح ہی پیش کئے جاتے ہیں۔ ترقی پسند ادب میں عوام الناس کے درد اور ان کے استحصال کو لے کر جو ایک درد مندی کی لہر اٹھی تھی وہ ان معصوم اور فطری مرقعوں سے یکسر خالی ہے۔ حقیقت پسندی بھی صرف نظریات کے برہنہ اظہار تک محدود رہی، اس نہج سے پراکرت کی لوک شاعری اپنی فطری اور معصوم مرقع نگاری کے باعث بہت اہم ہو جاتی ہے اس شاعری کی موجودگی ہمارے لئے باعث نخر ہے۔

اب یہاں اردو قارئین کو یہ تجسس ضرور ہوگا کہ آخر پراکرت زبانوں کو فروغ کب حاصل ہوا؟ اس ضمن میں یہ عرض کرنا ضروری ہے کہ سنسکرت کے ارتقاء سے قبل ہندوستان میں زبانیں ضرور رائج تھیں یہ اور بات ہے کہ ان کے بارے میں تفصیلات ہمیں معلوم نہیں ہیں۔ وادی سندھ کی تہذیب میں جو زبان رائج تھی اس کے رسم الخط کو ابھی پڑھا نہیں جاسکا ہے مگر اتنا تو صاف ہے کہ سنسکرت کے ساتھ ہی ساتھ عوام الناس میں خطہ دار بہت سی پراکرتیں رائج تھیں۔ سنسکرت شرفاء کی زبان تھی۔ سنسکرت کے عظیم مفکر پانینی (پانینی) کے ہم عصر وروچی (वरुचि) پراکرت صرف ونحو کے ماہر تھے۔ ان کی کتاب پراکرت پرکاش (प्राकृत प्रकाश) پراکرت صرف ونحو کی اہم ترین کتاب ہے اس تصنیف میں انہوں نے اپنے زمانہ میں بولی جانے والی چار پراکرت زبانوں کا حوالہ دیا ہے جو یہ ہیں۔ مہاراشٹری (महाराष्ट्री)، پیشاچی (पैशाची)، شوری (शौरसेनी) اور ماگدھی (मागधी)۔ ان میں مہاراشٹری، مراٹھی علاقے میں

، پیشاچی ہندوستان کے شمالی اور مغربی علاقے میں قندھار تک، شورسینی برج کے علاقے میں اور ماگدھی، بہار کے علاقے میں بولی جاتی تھی۔ آچار یہ بھرت نے اپنی کتاب مہیہ شاستر میں سات پراکرت زبانوں کے نام دئے ہیں۔

یعنی ماگدھی، اوجیا، پراچیہ، شورسینی، اردھ ماگدھی، واہلیکا، اور دکھڑ اتیا، یہ سات پراکرت زبانیں اپنے دور کی زبانیں تھیں۔ عوام الناس میں بہت سی دوسری پراکرت زبانیں بھی رائج تھیں، جنہیں لکھنے کا رواج نہیں تھا وہ صرف بولی جاتی تھیں، ان ساتوں پراکرت زبانوں کی اپنی اہمیت تھی اس لئے سنسکرت کے ڈراموں میں ان کے تخلیق کاروں نے اپنے کرداروں کے ذریعہ ان زبانوں کے مکالموں کو ادا کرایا ہے۔ جدید ماہرین لسانیات نے پراکرت زبانوں کی تقسیم یوں کی ہے۔ پالی، پیشاچی، چولکا، پیشاچی، اردھ ماگدھی، جین مہاراشٹری، اشوک لپی، شورسینی، ماگدھی، مہاراشٹری اور ابھرلش۔ ان زبانوں کی بہت سی ذیلی زبانیں بھی موجود تھیں جن کا اب نام و نشان باقی نہیں ہے۔ گوتم بدھ نے پالی میں اپنے نظریات کی تبلیغ کی جینیوں نے خصوصاً شویتامبر جینیوں (شِوِتامبر) نے پراکرت میں اپنی مذہبی تصانیف کی تدوین کی تو دگمہر جین نے (دیگامبر جین) شورسینی پراکرت (پراکرت) (شاورسینی) میں اپنے عقائد کو جمع کیا۔ جینیوں کے ساتھ ساتھ ان کا ہم عصر افسانوی ادب پراکرت میں موجود ہے۔ سنسکرت کے ڈراموں میں نچلے طبقے کے افراد سے جو مکالمے ادا کرائے گئے ہیں وہ پراکرت زبان میں ہیں۔ قطعات (مکتک) کی شاعری مہاراشٹری پراکرت میں موجود ہے۔ برہت کتھا (बृहत्कथा) پیشاچی پراکرت، (پیشاچی) (پیشاچی) جو شمالی اور مغربی ہندوستان (قندھار تک) میں بولی جاتی تھی، میں لکھی گئی تھی جو نایاب ہے، گوتم بدھ کے جن ارشادات کھروٹھی (खरोष्ठी) رسم الخط میں پراکرت زبان کی نمائندگی کرتے ہیں۔

بہر حال، پراکرت زبانوں میں یہ بات پہلے سے ہی مشہور ہے کہ پراکرت، دیہی علاقوں میں بہت مقبول تھی اور نتیجہ یہ ہوا کہ لوک شاعری میں دیہی علاقے کی سادگی اور اس کی شیرینی، پراکرت کی لوک شاعری میں فطری طور پر درآئی۔ اس طرح سنسکرت کے مقابلے میں

پراکرت کی شاعری زیادہ شیریں اور فطری رہی ہے۔ آچار یہ راج شیکھر (راج شوخ) نے اپنی تصنیف کرپور منجری (कर्पूर मजरी) میں اپنا خیال یوں ظاہر کیا ہے۔

سلکرت کی ہیئت روکھی اور کثیف ہوتی ہے، جب کہ پراکرت کی ہیئت
لطیف ہوتی ہے جو فرق مرد اور عورت میں ہوتا ہے وہی فرق ان دونوں
زبانوں میں موجود ہے۔

اصل متن یوں ہے

परुसा सक्कअबघा पाउअबघो विहोइसुअमारो ।

पुरिसमहिलाण जेम्तिअमिहतर तेत्तिअमिमाण ।।

بہر کیف لسانی نقطہ نظر سے ہندوستانی زبانوں کی تقسیم تین زبانوں پر محیط ہے۔ اولین عہد ۲۰۰۰ ق۔ م۔ یا ۱۵۰۰ ق۔ م۔ سے لے کر ۶۰۰ ق۔ م۔ تک پھیلا ہوا ہے اس عہد میں قدیم پراکرتیں، ویدک سلکرت اور پاننی کے عہد کی سلکرت شامل ہیں۔ دوسرا عہد عہد وسطی کی ہندوستانی زبانوں کا ہے یہ عہد چھٹی یا پانچویں صدی ق۔ م۔ سے دسویں یا گیارہویں صدی عیسوی سے لے کر آج تک پھیلا ہوا ہے۔ اس میں اکھرنش، بھوجپوری، میتھلی، برج، اودھی، راجستھانی، گجراتی، مراٹھی، بنگلہ، اڑیا، پنجابی، سندھی، کاشمیری، اسمیاء، نیپالی، اردو اور ہندی آتی ہیں۔ پراکرت زبانیں عہد بہ عہد اکھرنشوں میں تبدیل ہوئیں۔ ظاہر ہے کہ ایک طویل زمانے کا یہ لسانی ورثہ بہت اہم ہے۔ اس کا ایک اپنا سادہ اور مٹھاس بھرا ہوا انداز اور مزاج رہا ہے جس کی ایک ہلکی سی جھلک پراکرت (مہاراشٹری) لوک شاعری کے حوالے سے سطور بالا میں پیش کی گئی ہے۔

☆☆☆☆

استفادہ

سنسکرت

- ۱۔ رگ وید
- ۲۔ راماین
- ۳۔ بدھ جیتم
- ۴۔ سوندرنند
- ۵۔ ابھگیان ہکلتلم
- ۶۔ رگھونش
- ۷۔ کراتار جہیم
- ۸۔ میکھ دوت
- ۹۔ کاویالنگار.....آچاریہ بھامہ
- ۱۰۔ کاویا ورش.....آچاریہ ونڈی
- ۱۱۔ کاویالنگار.....آچاریہ رورٹ
- ۱۲۔ ساتیہ درپن.....آچاریہ وشوناتھ
- ۱۳۔ کاویالنگار سارنگرہ.....آچاریہ بھٹو دھرت
- ۱۴۔ کاویالنگار سوتر.....آچاریہ وامن
- ۱۵۔ وھونیالوک.....آچاریہ آنندورھمن
- ۱۶۔ وکروکت جیوتم.....آچاریہ کٹنگ
- ۱۷۔ کاویہ میمانسا.....آچاریہ راج شیکھر
- ۱۸۔ واکیہ پدسیہ.....بھرتی ہری
- ۱۹۔ تاتیہ شاستر.....آچاریہ بھرت
- ۲۰۔ مالوکا گتی مترم.....کالداس

- ۲۱۔ کاویہ پرکاش.....آچاریہ مہٹ
 ۲۲۔ دس روپک.....آچاریہ دھننجے
 ۲۳۔ کاویا لکارورث.....آچاریہ دھننجے
 ۲۴۔ لکار کوستھ.....آچاریہ رینگ
 ۲۵۔ کاویا لکار سر دسو.....وشویشور پنڈت
 ۲۶۔ کولیانند.....لنید یکشت
 ۲۷۔ چندرالوک.....جے دیو
 ۲۸۔ مرچہ کلکم.....شودرک

ہندی

- ۱۔ بانو بھٹ کی آتم کتھا.....ڈاکٹر ہزاری پرساد ویدی
 ۲۔ بانو بھٹ کا ساتھیک انوفیلین.....ڈاکٹر امر ناتھ پاٹھے
 ۳۔ بھارتیہ کاویہ چمن میں شبد.....ڈاکٹر امر ناتھ سنہا
 ۴۔ کو اور کاویہ شاستر.....ڈاکٹر شریش چندر پاٹھے
 ۵۔ ساہتیہ شاستم.....آچاریہ سیتارام چتر ویدی
 ۶۔ دلت ساہتیہ کا شوندریہ شاستر.....اوم پرکاش دالمیک
 ۷۔ ہندی ساہتیہ کا آدھا اتھاس.....ڈاکٹر من راجے
 ۸۔ سنسکرت آلوچنا.....آچاریہ بلدیو پادھیائے

انگریزی

.....

1. Word Literature-Molton
2. English Epic and Heroic poetry-M.M Dixon
3. The Outline of Literature. Vol.1- Jhon Drink Water
4. Ramcharitra of Abhinanda -Edited
by Ramaswami shastri Sheromani
5. Aristotle's Theory of poetry and fine arts -S.H. Butcher
6. The Epic -L. Abercerombie
7. A Preface to Paradise Lost - G.S. Lewis
8. The History of Sanskrit Literature -A. beniedale kieth
9. BAN BHAT -K. krishnamoorti
10. Aesthetics - B.Croce
11. The Analysis of Art - Parker
12. Indian Wisdom - Sir M. Monier Williams
13. The History of Indian Literature, Vol.3 Part 1 - Winternitz
14. Sanskrit Drama - Keith
15. The Classical Drama of India - Henry W. Wales

.....

SANSKRIT SHAIRI

by

AMBAR BAHRAICHI



سنسکرت زبان و ادب سے ہماری ہند آریائی تاریخی و تہذیبی شناخت قائم ہے۔ اس زبان میں ادب کا جو تخلیقی سرمایہ ہے وہ یوں تو گراں مایہ ہے ہی لیکن ادبی شعریات کے حوالے سے کئی اہمیت ادبی رویے بھی نقد ادب کے لئے نشان راہ ہیں۔ غیر بہراچھی اردو کے ایسے پہلے نقاد ہیں جنہوں نے سنسکرت شعریات کے تنقیدی تناظرات و معیارات کی بازیافت کی اور اردو زبان و ادب میں ان کا باضابطہ بھرپور تعارف کرایا۔

غیر بہراچھی نے اپنی مشرقی قدروں سے وابستگی کی

بنیاد پر سنسکرت شعریات کی دید و دریافت میں نہایت عالمانہ، ناقدانہ اور دانشورانہ طریقہ کار اپنایا ہے۔ اس ضمن میں ان کی تین کتابیں اردو زبان و ادب کے سرمایہ نقد و نظر میں اہم ترین اضافے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اگر ”سنسکرت شعریات“ ان کے ذہنی اور تہذیبی آفاق کا روشن استعارہ ہے تو ”سنسکرت بوٹھیکا (چند جہات)“ ان کی علمی و ادبی یافت کا منطقہ اور ”آئندہ ورہمن اور ان کی شعریات“ تابعدار روزگار آئندہ ورہمن کے افکار و نظریات، شعریاتی تصورات و تفسیرات اور ادبی تعبیرات کا متوازن علمی و ادبی تجزیاتی مطالعہ جو آج کی نئی ادبی فکریات کے تناظر میں اردو تنقید کے لئے لمحہ فکریہ بھی۔

ان کی زیر نظر تصنیف ”سنسکرت شاعری“ ان معنوں میں سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے کہ اس میں غیر بہراچھی نے ایسے مواد جمع کر دیے ہیں جو سنسکرت شاعری کے حوالے سے اس کے پس منظر اور اس کی باطنی خصوصیات سے متعلق ہیں۔ اس میں اس شاعری سے بھی گفتگو کی گئی ہے جس کی روشنی میں سنسکرت شعریات کے اصولوں کو مرتب کیا گیا ہے۔ اس کتاب میں سنسکرت شاعری میں تصور حسن، تصور عشق، مناظر فطرت کا مطالعہ تو پیش کیا گیا ہے، ساتھ ہی ساتھ سنسکرت کی بصری شاعری بحوالہ ڈرامہ، نثری اور رزمیہ شاعری پر بھی مضامین شامل کئے گئے ہیں۔ ایک باب میں انہوں نے سنسکرت کی ہم عصر براکرتی لوک زبان کی شاعری پر گفتگو اس لئے کی ہے کہ پراکرت کی لوک شاعری آئندہ ورہمن اور راج کشیکھر کی نظر میں سنسکرت کی بہ نسبت زیادہ اہم تھی۔ اس طرح ایک باب میں آچاریہ راج کشیکھر کے ان افکار و خیالات کو پیش کیا ہے جو شاعری کی تعلیم و تربیت کے لئے جزو خاص ہے اور جن کا اطلاق دنیا کی ہر بڑی زبان کے شعراء پر، ان کی ذہنی تربیت کے لئے لازمی ہے۔ اس کتاب میں اس شاعری کا بھی تجزیہ کیا گیا ہے جو پہلے سے متعین اصول ہائے نقد کی روشنی میں لکھی گئی۔

خوشی کی بات یہ بھی ہے کہ غیر بہراچھی ایسے کام خاموشی اور یکسوئی کے ساتھ بغیر کسی اشتہاری مہم کے لگاتار کرتے آرہے ہیں۔ ابھی ان سے بہت ساری توقعات وابستہ ہیں۔

PAHCHAAN PUBLICATIONS

1, Baran Tala, Allahabad - 211003

Phone : 0532-2260225